

Versión pdf del libro en prensa de autoría única. *UNA OBSTINADA IMAGEN: POLÍTICAS POÉTICAS EN FRANCISCO BRINES*. Villa María, Cba.: EDUVIM, 2016.

## ÍNDICE

### Agradecimientos

### Políticas poéticas de Francisco Brines: una introducción

#### 1. La materia de las palabras: paradojas de una despedida

##### 1.1. Breviario para empezar el recorrido

##### 1.2. Escribir *la duradera vida del silencio*

#### 2. Dicción y tradición: la intimidad meditada

##### 2.1. El *dolorido sentir*

##### 2.2. Una moral de las formas

##### 2.3. Ensayando la despedida

#### 3. Epílogo

#### 4. Bibliografía citada

#### 5. Selección de poemas

#### *De LAS BRASAS, 1960*

- *El balcón da al jardín. Las tapias bajas*
- *Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido*
- *El visitante me abrazó, de nuevo*
- *Junto a la mesa se ha quedado solo,*
- *Ladridos jadeantes en el césped*
- (I)
- (II)

#### *De MATERIA NARRATIVA INEXACTA, 1965*

- *El Santo Inocente*
- *En la República de Platón*

#### *De PALABRAS A LA OSCURIDAD, 1966*

- *(Tarde de verano en Elca)*

- *Nocturno del joven*
- *Versos épicos*
- *El caballero dice su muerte*
- *Oscureciendo el bosque*
- *Mere Road*
- *La mano del poeta (Cernuda)*
- *Ceniza en Oxford*
- *Otoño inglés*
- *La sombra rasgada*
- *Amor en Agrigento*
- *Causa del amor*
- *Relato superviviente*
- *El mendigo*
- *Muerte de un perro*
- *Muros de Arezzo*
- *Solo de trompeta*
- *Palabras aciagas*
- *En la noche estrellada*

***De AÚN NO, 1971***

- *Los signos de la madrugada*
- *Entre las olas canas el oro adolescente*
- *¿Con quién haré el amor?*
- *Epitafio romano*
- *Alocución pagana*
- *La última estación de los sentidos*
- *Palabras para una despedida*
- *Cuando yo aún soy la vida*

***De INSISTENCIAS EN LUZBEL, 1977***

- *Luzbel*
- *Esplendor negro*
- *Definición de la nada*
- *El curso de la luz*
- *Los sinónimos*
- *Al lector*
- *Mis dos realidades*
- *Noche de la desposesión*
- *Provocación ilusoria de un accidente mortal*
- *Sucesión de mí mismo*
- *Aquel verano de mi juventud*
- *El por qué de las palabras*

***De EL OTOÑO DE LAS ROSAS, 1986***

- *El otoño de las rosas*
- *Lamento en Elca*
- *Collige, virgo, rosas*
- *Erótica secreta de los iguales*
- *Huerto en Marrakech*
- *Aullidos y sirenas*
- *La rosa de las noches*
- *Existencia en Trafaut*
- *El más hermoso territorio*
- *Desde Bassai y el mar de Oliva*
- *El oscuro oye cantar la luz*

**De LA ÚLTIMA COSTA, 1995**

- *El niño perdido y hallado (en Elca)*
- *El ángel del poema*
- *El teléfono negro*
- *Imágenes en un espejo roto*
- *La despedida de la carne*
- *La piedad del tiempo*
- *Madrid, julio 1992*
- *Despedida al pie de un rosal*
- *La tarde imaginada*
- *La última costa*

**De ELEGÍAS A M. B., 2010**

- *Donde muere la muerte*
- *Elegía a M. B.*

**POEMAS SUELTOS**

- *Mi resumen*
- *Mis tres fauces*
- *Luzbel, el ángel*
- *Trastorno en la mañana*
- *El vaso quebrado*

*Para Julio y Joaquín, que ayudaron con sus ojos en el armado de la antología.  
Y a Francisco Brines, por la querida compañía de sus versos y de su amistad.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Este libro se publica gracias a un subsidio otorgado por la ANPCyT (Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva), al proyecto PICT 0-333 (Préstamo BID). Agradezco a Carlos Gazzera, director de EDUVIM, y a su equipo, la gentileza y el esfuerzo puestos en marcha en la edición de estas páginas. Y a Osvaldo Picardo, ex-director de nuestra EUDEM, quien construyó el puente para que dos universidades nacionales pudieran aquí encontrarse.

Marcela Romano  
Mar del Plata, agosto de 2014

*Cercado de tinieblas, yo he tocado mi cuerpo  
y era apenas rescoldo de calor,  
también casi ceniza.  
y he sentido después que mi figura se borraba.*

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

F. B.

## POLÍTICAS POÉTICAS EN FRANCISCO BRINES: UNA INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

*Hagamos diariamente, con nuestro trabajo gustoso, nuestro propio hombre bueno.*

Juan Ramón Jiménez

Este libro tiene un comienzo inefable, que se remonta a mi encuentro primero esporádico y luego definitivo con la poesía de Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932). En principio, antologías, conferencias y entrevistas dispersas, finalmente la edición, hasta ahora la última completa, de la editorial barcelonesa Tusquets (1997), a la que fueron sumándose *plaquettes* y nuevas antologías con sus poemas últimos, todavía no reunidos en libro.

Aquel comienzo podría sintetizarse en el relato de una experiencia de lectura “extrañada”, para decirlo con los formalistas rusos. Insertos todavía como estamos en la “tradicción de la ruptura” de la que extensamente ha hablado Octavio Paz, o bien familiarizados, de igual modo, con poéticas que ensayan la *imitatio* del discurso conversacional o la parquedad de (cierta) prosa en clave objetivista, minimalista, difusamente “experiencial”, hiperrealista y “sucia”, la poesía de Brines genera, en efecto, “extrañamiento”. En ella, el *sabor de lo antiguo* del que hablaban los tratadistas del Renacimiento recupera el gesto de la meditación y el autoanálisis característicos de gran parte del legado grecolatino y del Siglo de Oro español, así como los largos excursos reflexivos del Romanticismo (preferentemente inglés) ejercitado en la continuidad

---

<sup>1</sup> Esta Introducción tuvo un anticipo muy abreviado en mi artículo “Francisco Brines; los dones del maestro”, en *Insula.*, número monográfico “Un mismo tiempo para dos poéticas: Caballero Bonald y Brines”, al cuidado de Luis García Montero y Juan Carlos Abril, verano julio/ agosto de 2011, págs. 45-7.

simbolista por Antonio Machado y leído por Unamuno y más tarde por Cernuda en Inglaterra y en América.

Una poesía, la de Brines, a estas alturas “rara”, menos en España que en nuestro país, aunque esta afirmación, en ambas orillas, debería poder confirmarse cuidadosamente explorando las cartografías completas de cada campo artístico y atendiendo no sólo a los centros –entronizados por las modas antológicas, los concursos y las apuestas editoriales-, sino también a las periferias.

El intento de este estudio es, por un lado, inmiscuirnos en la *materia de las palabras* brineanas para espigar sus vaivenes metapoéticos y reponer, en parte, los engranajes retóricos de un efecto de lectura “clásico” (según han afirmado muchos, Brines el primero),<sup>2</sup> en el que prodigiosamente ensamblan emoción y pensamiento, dos temperaturas tonales que, como dice Prieto de Paula, permiten al autor ser “original en su poética temporalista, tan escasamente novedosa en sí misma”.<sup>3</sup> El objetivo general, en simultáneo con estos dos recorridos, consiste en definir la *política poética* de un escritor que puede considerarse, en un sentido amplio, y como querría Horacio, un poeta de la *civitas*, un poeta *civil* y aquí, entonces, la razón del subtítulo.

“Política poética” nos remite, para ceñir la exégesis de este supuesto en Brines, a Juan Ramón Jiménez y a esa célebre y crucial conferencia de 1936 que luego el

---

<sup>2</sup> En el conocido prólogo de sus sucesivas (auto) antologías, define su *ethos* como una “moral de stirpe clásica, y que podemos denominar, justamente, estoica [consistente][...] en la serena aceptación del destino adverso desde el profundo amor a la vida”. Cfr. BRINES, F., “La certidumbre de la poesía”, [1984] en *Selección propia*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 19. La autopoética brineana se encuentra desarrollada en este prólogo y otros escritos del autor, junto con sus entrevistas, materias de las que no nos ocuparemos en este Estudio Preliminar por razones de espacio. Remitimos por lo mismo a dos publicaciones de nuestra autoría, actualmente en prensa: “Crítica y (auto) crítica: la prosa ensayística de Francisco Brines”, en *Actas del XVIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires, UBA, 15 al 19 de julio de 2013; y “*Fluida como la misma poesía*: crítica y lectura en Francisco Brines”, en *Texturas*, Santa Fe, UNL, 2015.

<sup>3</sup> PRIETO DE PAULA, A.L., “Francisco Brines: de los maestros a los discípulos”, en ARLANDIS, S. (ed), *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla, Renacimiento, 2013, pág. 329.



moguereño llamó “El trabajo gustoso” y cuyo saber de la *polis* ampliarían reflexiones posteriores, como “Aristocracia inmanente” o “La razón heroica”, por ejemplo. Pero es indispensable aclarar que, si bien Brines ha sostenido siempre su admiración incondicional por la *Segunda Antología*, acuerda sólo en parte con la *política poética* del maestro. Juan Ramón se autodefine (y, sobre todo, es leído) como un “torrero de marfil” en cuya “inmensa minoría” incluye paradójicamente, merced a su sensibilidad noventaicoista y krausista, al propio “pueblo”;<sup>4</sup> pero, en la práctica, su imagen de escritor ensimismado, narcisista y a menudo polémico obturó, como afortunadamente no sucede hoy con Brines (en favor de sus lectores, sus críticos y sus muchos amigos), la posibilidad de pensar su poesía como un inestimable espacio de aprendizaje y reconocimiento primordialmente humanista, donde la estética y la ética *efectivamente* puedan hermanarse. La obra brineana, anclada fuertemente en la intimidad, adhiere mejor en esta instancia a la *heterogeneidad del ser* que llevó a Antonio Machado al reconocimiento de la alteridad existencial propia y ajena, y, consecuentemente, a la búsqueda de un lector con el cual establecer una relación “cordial”, desnudando un “sentir común”.<sup>5</sup> Algo que predicó a su modo también Juan Ramón, vencido finalmente por la “razón heroica” de su apostolado poético y la demiurgia de una voz cuya omnipotencia no es, según veremos, la del autor que nos ocupa.

Siguiendo con estas reflexiones, nos consideramos también eximidos de pensar la *política poética* de Brines en consonancia con algunas propuestas “sociales” del llamado grupo del 50 (Ángel González, José A. Valente, Jaime Gil de Biedma, José A. Goytisolo,

---

<sup>4</sup> Baste aquí aclarar que ese sustantivo remite, en sus conferencias, a los habitantes “incontaminados” del campo y sus labores, al “origen” entonces, en clave romántica. No es, claro, el proletariado urbano, o el “pueblo” como categoría histórica y, por lo tanto, situada.

<sup>5</sup> Lo cito: “Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir brotan otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro...”, “Problemas de la lírica” en MACHADO, A., *Obras. Poesía y prosa*. Tomo II. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Bs. As., Losada, 1997, págs. 859-860 (las mayúsculas son suyas).

Carlos Barral, José M. Caballero Bonald y Claudio Rodríguez, entre otros) dentro del cual ha sido antologado y al cual puede suscribir, como veremos seguidamente, de manera muy difusa (como casi todos y cada uno de ellos, en realidad), según lo advirtieron tempranamente, además del propio poeta, críticos como Philip Silver. El transcurso de sus proyectos creadores ha demostrado y en algunos casos acentuado diferencias irreconciliables pero, no obstante, también es cierto que, en el proceso de constitución del grupo, casi todos ellos cuestionan respetuosa pero críticamente algunos postulados de los sociales mayores de la década anterior. El más evidente: la dificultad (cuando no la imposibilidad) de la palabra poética para transformar la historia, que señalaba el imperativo de una intervención artística heterónoma frente al ensimismamiento de las estéticas anteriores a la Guerra Civil.

A esta mutación se agrega la particularidad de Rodríguez y de Brines, dos poetas del “grupo de Madrid”, quienes merecieron en *Insula* un controversial artículo del mencionado Philip Silver, en el cual el crítico norteamericano los coloca como cabeza de grupo y sugiere el rótulo “la generación Rodríguez-Brines”.<sup>6</sup> El primero, nombre rutilante de “Adonais” e *Insula* y por lo mismo incorporado como por obligación a la antología castelletiana *Veinte años de poesía española* de 1960, había ya dado muestras de una personalísima voz, cercana al simbolismo o al objetivismo guillenianos en *Don de la ebriedad*. Brines, recién sumado al grupo en la segunda antología de Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española* (1964), había rechazado la oferta de Gil de Biedma de publicar sus *Palabras a la oscuridad* en la colección “Colliure” de Literaturas (uno de los vértices

---

<sup>6</sup> SILVER, Ph., “Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines”, *Ínsula*, 270, mayo, 1969, págs. 1 y 14.

de la “operación generacional” de los catalanes, proa a su vez de la visibilización grupal).<sup>7</sup> Este tercer libro continuaba, como su obra hasta el presente, una insistente y estoica meditación temporalista que va ajustando, con diferentes timbres, su obra posterior.

Este primer gesto de Brines nos habla de una voluntad de independencia muy llamativa que él mismo expondrá y reafirmará una y otra vez en diversas declaraciones. En principio, como muchos de sus compañeros de promoción, Brines acuerda en un primer punto: la poesía es "conocimiento", un "conocimiento", además, "desvelador", revelador. No obstante, ante la posible reiteración de una figura de poeta magnificado por la tradición romántico-simbolista, Brines interpone, sencillamente, una limitación: "A los artistas se les llama creadores, siempre que rebajemos el término al nivel que le corresponde; es ridículo pretender simular una "divinización", como a veces ha ocurrido, ya que el hombre puede crear desde lo ya creado".<sup>8</sup> Pero, en rigor de verdad, y a diferencia de posiciones del todo desmitificadoras como la de Barral, o las de Jaime Gil y Ángel González, que reemplazan socarronamente a la musa de la Inspiración por la cotidiana "ocurrencia" o la neutralísima “carta comercial”, para el valenciano sigue siendo la poesía una experiencia "imprevisible, rebelde y misteriosa": "Yo no soy poeta que ponga en verso determinados temas porque posee oficio y voluntad de escribir".<sup>9</sup> Sin embargo, cuando Brines dice "la poesía es un desvelamiento" no nos está hablando de un “don” venido desde fuera sino de una *experiencia de lenguaje*. El “conocimiento" se sostiene en la conciencia de que es el propio poema, con sus leyes específicas, el que lo informa. El lenguaje es entonces no un reflejo, no un espejo, sino una experiencia nueva que modeliza de manera completamente personal

---

<sup>7</sup> Para una ampliación de esta cuestión ver el volumen colectivo coordinado por Carme Riera y María Payeras Grau (eds.). *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid, Visor, 2009, entre otros.

<sup>8</sup> Citado del monográfico de *Cuervo, Cuadernos de Cultura*, Valencia, 1980, en PROVENCIO, P., “Francisco Brines”, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1996, pág. 150.

<sup>9</sup> “Cuestionario y respuestas”, en HERNÁNDEZ, A. (ed.), *La poética del 50: una promoción desheredada*, Madrid, Endymión, 1991, pág. 321.

un sujeto y un mundo. En sintonía con Valente, el acto de escribir nos lleva a un "conocimiento haciéndose",<sup>10</sup> a caballo siempre entre la "ambigüedad" y la "lucidez"<sup>11</sup> o, como también lo pensó Jaime Gil, la "emoción" y la "consciencia"<sup>12</sup> (fecunda tensión, advertimos, por la que caminan sus versos) y que bosqueja, por ambas vías, la paradójica "rosa" de nuestro vivir, una *pasión* de doble y encontrada condición: alegoría del goce -las palabras constituyen cuerpos, refieren cuerpos, los desnudan- y metáfora tradicional de la caducidad de todo cuanto existe. Inclusive, como veremos, las palabras.

Aun cuando en su producción aparezcan ramalazos de crítica social, el paisaje brineano se construye, prioritariamente, en los pliegues de una la reflexión elegíaca sobre la existencia humana desde una perspectiva metafísica y, por lo tanto, superadora de la referencia a aconteceres históricos puntuales. Sus prácticas públicas acompañan ese derrotero junto con la apuesta por la "tolerancia" que, en lo privado como en lo político, forjan la imagen de un escritor apartado de las luchas colectivas y las guerras entre cenáculos. Salvo algunos pocos -y magníficos- ejemplos, lo "público", lo "político", lo "real" en el autor valenciano se construyen lateralmente, como categorías expandidas y de efectos mediatos, un "trabajo gustoso" que reivindica, aquí sí, el "individualismo moral" de Juan Ramón,<sup>13</sup> con quien podría, imaginamos, afirmar: "Hagamos diariamente, con nuestro trabajo gustoso, nuestro propio hombre bueno".<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup>VALENTE, J. A., "Conocimiento y comunicación" [1955], en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 2.

<sup>11</sup>BRINES, F., *op. cit.*, pág. 25.

<sup>12</sup>GIL DE BIEDMA, J., "Emoción y consciencia en Baudelaire", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona, Crítica, 1980, pág. 59.

<sup>13</sup>"Gustoso", en Brines, porque la vocación poética es su única "certidumbre" en medio del "sueño roto de la vida", para citar uno de sus más hermosos versos. Prescinde en este oficio del éxtasis celebratorio de la "palabra mía, eterna" de Juan Ramón, como seguidamente veremos. Según nos recuerda Gómez Toré "la postura moral briniana, entre estoica y epicúrea, es la de una moral pagana, pero de un paganismo sin dioses, sin promesas de eternidad". GÓMEZ TORÉ, J.L., "*Et in Arcadia ego*: Grecia y el mundo clásico en la poesía de Francisco Brines", en ARLANDIS, S., *op. cit.*, pág. 182.

<sup>14</sup>JIMÉNEZ, J.R., "Aristocracia inmanente", en *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pág. 79.

En consonancia con lo expuesto, en un encuentro grupal celebrado en Oviedo en 1987, Brines veía como factor coagulante de su promoción la “idea de recuperación generacional de lo íntimo y representación desde un punto de vista personal de lo público”,<sup>15</sup> un giro radical en el que tuvo mucho que ver –en Brines, en Gil de Biedma y en Valente- la figura modélica del tardío Luis Cernuda, en quien el poeta valenciano también encontró, como nosotros en su poesía, una voz que “parecía que me hacía confidencias”.<sup>16</sup> Al margen de su retracción respecto de la militancia política (“Nunca he tenido inclinaciones políticas. Ni me arrepentí ni me dejé de arrepentir” ha dicho en entrevista reciente a Alfons García),<sup>17</sup> Brines se aparta de la poesía “social” para elegir, en cambio, una poesía “humana” y de alcance universal, en un “movimiento de solidaridad con el hombre que ha existido y existirá” por fuera de “tantas miserias cotidianas e históricas”.<sup>18</sup> Es también esta sustracción productiva la que posiciona a Brines como un “clásico”; apartado de los conflictos coyunturales, indaga en los temas que sobrevuelan las épocas y las geografías:

Todo en literatura es terreno de la realidad. La fijación por la palabra [...] es por sí misma invención de realidad [...] Me importa la poesía en cuanto me importa la vida. De ahí que me importe la individualidad, ya que desde ella experimento la vida. Soy, por todo ello, un poeta de la intimidad [...] Es sólo un problema de elección de la mejor perspectiva, y si interesa a algún lector es por la cercanía que hay entre todos los hombres. Los poetas, al

---

<sup>15</sup> VVAA. *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura de Oviedo, 1990, pág. 42.

<sup>16</sup> CRUZ, J., “En la Academia creo que jugaré de *linier*”. Entrevista a Francisco Brines, Diario *El País*, 22 de mayo de 2006. En línea. En su discurso de ingreso a la RAE Brines afirmaba su encuentro lector con Cernuda, similar al nuestro con sus poemas, una impresión de “credibilidad” sobre la que hablaremos inmediateamente: “Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas. Era una experiencia que me conmocionaba y una posible lección de proyección personal en el poema. Cfr. BRINES, F., *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Discurso leído el día 21 de mayo de 2006 en su recepción pública. Con la contestación de D. Francisco Nieva, Madrid, Real Academia Española-Renacimiento, 2006, pág. 16.

<sup>17</sup> GARCÍA, A., “Francisco Brines: ‘La poesía es mi destino. No sirvo para otras cosas’” (entrevista), en *Levante-EMV.com. El mercantil valenciano*, domingo 4 de abril de 2010. En línea

<sup>18</sup> ALVARADO TENORIO, H. “Conversando con Francisco Brines” (entrevista) en *Arquitrave. Revista Colombiana de poesía*, 24 de septiembre de 2007. En línea.

hablar de sí mismos, siempre están hablando de los demás. En este sentido, puede ser más social Juan Ramón Jiménez que Neruda: la respuesta está en el lector.<sup>19</sup> y <sup>20</sup>

Brines confirma en estas palabras la virtualidad del *sermo intimus* como una perspectiva innegociable para mirar, comprender y educar en lo humano general, y con ello define entonces los alcances de su *política poética*, sustraída a su vez de los muchos debates epocales que envolvieron a su grupo poético. Según pensaba Bajtín, el discurso es siempre histórico, “terreno de la realidad”, y conlleva por su misma cualidad “evaluaciones sociales”, inscripciones inevitables de lo colectivo formalizadas por una lengua común modelizada a su vez por las convenciones literarias y artísticas.<sup>21</sup> Como ha sugerido más contemporáneamente Rancière, el arte, en tanto práctica de la *polis*, constituye en su especificidad, por su mismo “ser” y no por su “hacer”, una “forma de experiencia sensible” de naturaleza comunitaria e, incluso, utópica.<sup>22</sup>

El giro “ético” propuesto por Rancière, que el francés formula como respuesta al “presente posutópico” devenido con las teorías sobre la posmodernidad,<sup>23</sup> atraviesa, insistimos, el ideario estético de Brines dentro del cual tiene fundamental importancia,

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, pág. 154.

<sup>20</sup> Francisco Bautista, en la Introducción a la reciente antología publicada en Salamanca, se detiene pormenorizadamente en el particular posicionamiento de Brines en relación con los 50, poniendo el acento en la paradoja de su prolífica “retracción”, la que en la actualidad lo hace un maestro indiscutible de poetas inscriptos en distintas tendencias (2010, pág. 12 y ss.).

<sup>21</sup> MEDVÉDEV, P./ BAJTIN, M., “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”, en *Criterios*, La Habana-México D.F., edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, págs. 9-18. Disponible en la web: <http://www.criterios.es/pdf/I391medvedev.pdf>

<sup>22</sup> Lo cito completo; “El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del ‘hacer’ artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de la forma de una experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida”. Cfr. RANCIERE, J., “Políticas estéticas”, en *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, págs. 9-10. En línea.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pág.4.

según anticipamos, el lector.<sup>24</sup> Un lector que, como diría Bousoño en su *Teoría Poética* al describir su “ley extrínseca del asentimiento”, “colabora en la obra literaria *no en cuanto la lee*, si no en cuanto *que va a leerla*” (los subrayados son suyos), por lo que “la poesía es comunicación incluso antes de la comunicación misma”.<sup>25</sup> Esta figura de lector pensada por el autor y reorientada, por lo mismo, al diseño de su propia voz poética, es retomada por Bousoño en su prólogo a *Ensayo de una despedida* de 1974, donde, en un análisis muy socorrido por la crítica posterior dado su carácter inaugural, insiste en esta categoría, que la poesía brineana dispone de modo ejemplar. Brines, para Bousoño, construye en sus poemas un sujeto cuya “actitud moral [...] humanística, no cívica, que es la derivada del criterio de solidaridades menos amplio de sus contemporáneos de generación”<sup>26</sup> convoca el inmediato “asentimiento” del lector respecto del “contenido anímico en cuanto que éste se percibe como legítimamente nacido en el protagonista poemático que figura ser el autor”.<sup>27</sup> Un *ethos* autorial que, como brillantemente ha expuesto Pere Ballart desde la perspectiva de la oratoria clásica, consiste en

levantar un perfil de confianza, encontrar una voz segura y firme, construir, en definitiva, una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran... tal es la cifra hoy del éxito comunicativo de un poema, que descansa más en un componente de adecuación, verosimilitud y credibilidad, esto, es de persuasión, que en cualquier supuesto expresivo

---

<sup>24</sup> “Yo no creo que exista un público, sino lectores a los que hay que persuadir con sus poemas”, dice en el citado prólogo a pág. 43. En otro lugar nos había hablado de los lectores “sensibles”, no el “público”, no “el grueso pelotón de nuestra burguesía” (en *Antología* de 1968, citada en PROVENCIO, P., pág. 148). Queda bien claro en estas aclaraciones sus tomas de posición al respecto: sus destinatarios no se restringen, creo, a la “inmensa minoría” juanramoniana, aunque para el andaluz esta categoría no involucraba la demanda de una cultura superior ni minoritaria sino una disposición y sensibilidad particulares (en la que se incluye, como dijimos, al “pueblo”); pero tampoco su modelo de lector parece ser la generalidad de los “seres normales” de los que ha hablado Luis García Montero, cabeza en su momento de la “poesía de la experiencia” en España durante la década de los 80.

<sup>25</sup> BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1970, págs. 60 y 64 respectivamente.

<sup>26</sup> BOUSOÑO, Carlos, “La poesía de Francisco Brines”, en *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1985, pág. 50.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 58.

que haga de la efusión sentimental o de la imaginación visionaria el puntal simbólico del poema.<sup>28</sup>

“Adecuación”, dice Ballart, y también “verosimilitud” y “credibilidad”,<sup>29</sup> palabras todas ellas que parecen remedar a Horacio y su prevención hacia el “parto de los montes” y su desprecio por los poetas enajenados en la “efusión sentimental” o embelesados por su propia “imaginación visionaria”. Nada de eso está presente en la voz construida por Brines, quien, humildemente, finaliza el referido prólogo a su *Selección propia* con palabras *antiguas* que evocan otros prólogos queridos y lejanos, invitando al lector a compartir la emoción de una vida real y posible, que pervive en sus versos *más allá de la muerte*:

Mucho he fatigado ya al lector con estas quizá ociosas disquisiciones que, por querer huir del encuentro directo con los poemas, han resultado en exceso extendidas. Sea, pues, el nuevo dueño de los poemas el único autorizado a obrar en ellos según su libre voluntad. Ajuste el rigor o acompañelos benevolente, sienta después desvío o concédales a su entregada intimidad, según sería mi deseo, el calor de la suya. Violados con tosquedad, o bien gozados, prestos estarán a conceder su intocada virginidad a cada nuevo lector, pues ésta es condición peregrina de su naturaleza. Siempre será para mí motivo de hondo agradecimiento que un tiempo que no me pertenece, esa parte única de tu propia vida, hayas querido que cumpliera su acabamiento en el encuentro con mi ya perdida vida.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> BALLART, P., “Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 14, 2004, pág. 76. El “hoy” al que alude Ballart está acompañado en su artículo por ejemplos de poetas más jóvenes (Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero, Carlos Marzal, Álvaro Salvador, Vicente Gallego y otros) pero que tienen en nuestro autor valenciano y en otros de su promoción (Ángel González, Goytisolo y, sobre todo, Gil de Biedma) un disparador que conectará a todos con los supuestos planteados por Langbaum en un libro crucial como lo fue *The poetry of experience*, de 1957, leído ya por Cernuda. Allí Langbaum estudia la modalidad del “monólogo dramático” a partir del romanticismo inglés y, sobre todo, en poetas victorianos como Tennyson y Browning. Esta mediación enunciativa (a la que aludiremos en un ejemplo brineano en este estudio) supone siempre, aunque no se encuentre invocado, la presencia de un interlocutor: una forma de superación de la “monodia” característica de las poéticas puramente centradas en el sujeto lírico o en el experimentalismo discursivo, como subraya el propio Ballart a pág. 78.

<sup>29</sup> En esta línea las reflexiones de Ballart parecen confluir con la “doctrina de los afectos” que desarrolla Kurt Spang a propósito del “tono”. En su artículo, este autor trae algunas precisiones útiles para nuestro trabajo: “Por lo general, *ethos* suele designar una predisposición humana positiva y constante, comparable a lo que hoy llamaríamos buen carácter o también rectas convicciones que mueven preferentemente a afectos tenues y equilibrados. El *ethos* es lo que caracteriza para Quintiliano el ‘vir bonus dicendi peritus’, En cambio *pathos* es el equivalente de la pasión y los afectos fuertes y violentos como predisposición del alma en el sentido de lo que mueve y excita al hombre a reacciones vehementes e incontroladas”. Cfr. SPANG, K., “Acerca de los tonos en literatura”, *Revista de literatura*, Vol. LXVIII, N° 36, 2006, pág. 392.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, págs. 52-53.



El “nuevo dueño de los poemas” ingresa de este modo en un mundo poético cuya visibilidad se encuentra, en primera instancia, asegurada. No es la suya una poética experimental, sugerimos, aun cuando *Insistencias en Luzbel* (1977) incurra en un calculado conceptismo que sume en la perplejidad al lector. Tampoco es una poética fácil, ni acomodaticia, pero sí amigable. Hay detrás de cada verso un imponente archivo que recoge muchos ecos (los clásicos griegos y latinos, Manrique, el Siglo de Oro español, los románticos, Cavafis, Eliot, Cernuda, Gil-Albert, Juan Ramón, Leopardi, Bécquer, Aleixandre, el Machado de *Soledades* y el de *Cancionero apócrifo*, José Hierro, Bousño, Unamuno, Borges, Vallejo, el Neruda de *Residencia en la tierra* y algunas *Odas elementales*, incluso prosistas como Azorín) cuyas variaciones Brines resuelve en una sola línea sinfónica: con elegante pudor naturaliza el artificio, y lo vuelve un hueso invisible en el cuerpo de su escritura.<sup>31</sup> De este modo, la voz de quien nos habla nos toma pacientemente de la mano y nos lleva por los caminos de un aprendizaje –muchas veces conjunto- en donde la belleza y la ética se unen en una *lectio* de la cual obtenemos un provecho: *prodesse et delectare*, decía también Horacio. Brines toma (quizá a su pesar, pero inevitablemente) este lugar civil de *maestro* que el mismo Horacio fue, aunque sin la vehemencia correctiva del venusino ni sus célebres denuestos. Por supuesto, hemos advertido, no es tampoco aquel *maldito* de fin de siglo XIX, ni el *torremarfilista*, ni el *iluminado* social, ni mucho menos el *enfant terrible* de las vanguardias. No quiere ignorarnos, tampoco presionarnos ni escandalizarnos, sino ayudarnos a meditar. Y a

---

<sup>31</sup> En estos términos hablaba García Montero de Garcilaso (proyectando la poética cultista del siglo XVI al gongorismo) y lo dice Bousño sobre Brines en el estudio citado, al subrayar el “espejismo antirretórico” de sus versos. Ver respectivamente GARCÍA MONTERO, L., “Garcilaso de la Vega, la plenitud, el artificio y la melancolía”, en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate, 2000, págs. 81-100 y BOUSÑO, C., *op. cit.*, 1985, pág. 67.

descubrir, en la prodigiosa cosmogonía de su materia poética, la belleza pura y dura de las palabras.

La doble *lección* de Brines se resuelve en su poesía de muchas maneras. De la reflexión elegíaca (Gómez Toré) al vitalismo trágico (Andújar Almansa), de la mirada crepuscular o decididamente nocturna (Cañas) y la ontología del sufrimiento (Martín) al goce de los cuerpos y de la naturaleza, sus textos condensan una voz saturada de preguntas enormes y, a cambio, escasas respuestas.<sup>32</sup> Los jirones de la vida y sus derrotas ocupan privilegiadamente el escenario de la obra brineana, en la que el tiempo, la ausencia del dios, el olvido y el engaño son los personajes fundamentales. En este drama hay contrapuntos, sin embargo, constituidos como espléndidos antagonistas: los *ojos y los cuerpos deseados* pero también vividos con intensidad agónica, y esa cuna insobornable que es la naturaleza mediterránea de la finca natal: Elca. Y, por supuesto, la *lección de formas*, un intenso y paciente trabajo sobre el lenguaje, detrás del cual la ostentación del artificio cede paso a una dicción que, por austera, no deja de vibrar en insinuaciones y promesas: la fiesta de las palabras y la iluminación de un *ejercicio espiritual* que nos revela un doble saber, estético y moral.

En su infatigable búsqueda del lector (que pone en evidencia, como también lo hizo Valente, la falacia de esa conocida polémica intergeneracional en la que contendieron “comunicación” y “conocimiento”) se justifica la “utilidad” de la poesía, cuyo valor pedagógico arraiga en la propia experiencia lectora de Brines. Su entrega juvenil y maravillada a Juan Ramón Jiménez, en su opinión la pluma fundamental de la modernidad

---

<sup>32</sup> Las expresiones de los autores citados corresponden a los siguientes estudios: GÓMEZ TORÉ, J.L., *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, Valencia, Pre-Textos, 2002; ANDÚJAR ALMANSA, J., *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid, Alianza, 2003; CAÑAS, D., “La mirada crepuscular: Francisco Brines”, en *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)*, Madrid, Hiperión, 1984 y MARTÍN, F. J. *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*, Alicante, Aitana, 1998.

española, constituye la raíz de su *paideia* estética: “Puse en sus manos, con la reincidente lectura de la *Segunda Antología poética*, la educación de mi sensibilidad”.<sup>33</sup> De este modo, en diversos lugares afirmará que la función de la poesía consiste en “profundizar [en el lector] su conocimiento de la existencia, educar su sensibilidad, alcanzar un placer estético y también un conocimiento ético del mundo”.<sup>34</sup>

Para enseñar, un maestro debe, primero, aprender, y aprender de sus propios *tachones, vacilaciones y arrepentimientos*, según recomendaba Mairena. Por eso, detrás de la escritura poética de Brines está operando, como bastidor y espejo, una coherente y esmerada meditación sobre la poesía, ya sea en sus textos metapoéticos, según veremos aquí, como en sus ensayos críticos y en las autopoéticas explícitas o sesgadamente dispersas a lo largo de sus intervenciones públicas, homenajes y entrevistas. Este trabajo de indagación y (auto) evaluación constituye el ejemplo más acabado de lo que venimos diciendo: su *obra en marcha* (para traer aquí otra vez esa voz preferencial de su biblioteca) es una tarea de interrogación permanente, que expone con insistencia y resistencia las preguntas que el maestro ya no sólo hace a sus discípulos sino a sí mismo. Brines desafía una y otra vez la palabra congelada de los dogmas y las verdades conclusivas, en un proceso de autoexamen del que debe dar cuenta el propio oficio de escritor: “El poema no suele crecer en el estéril territorio de la certeza”.<sup>35</sup>

El saber de la duda también interroga otro escenario: el estatuto de la subjetividad. El viaje por esta poesía de la intimidad se sabe una construcción transitada por "otro" que, en el revés de poema, aparece como un apócrifo, esto es, el *yo oculto* que fuimos, quisimos, deseamos y pudimos ser, y al que, finalmente, conocemos: "Ponemos ante el espejo nuestra

---

<sup>33</sup> BRINES, F., “Actualidad de Juan Ramón Jiménez”, en *Letras Libres*, 2004. En línea.

<sup>34</sup> ALVARADO TENORIO, H., *op.cit.*

<sup>35</sup> BRINES, F., *op. cit.* , pág.15

propia persona, somos en él los confidentes de nuestra propia vida, y recogemos en él la presencia de un extraño que nos borra y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra".<sup>36</sup> Un "personaje poético", en fin, que se presenta ontológicamente diverso del sujeto empírico porque su materia es el lenguaje, y la ilusión de intimidad, el ademán autobiográfico, son en realidad, una "biografía potenciada, y a veces, sajada" en la que "quien escribe no es el hombre, es el poeta".<sup>37</sup> De este modo, reconocerse "otro", permite, al poeta y también a su lector – en su "otredad" asimismo re-conocida- "asentir al que tú no eres"<sup>38</sup> y, como consecuencia, ejercitar la moral de la tolerancia: "La lectura te ayuda a ponerte en el lugar del otro, facilita la comprensión. La poesía nos civiliza", ha dicho el autor en una conversación con García Montero.<sup>39</sup> En primer lugar, una tolerancia que en Brines es política, y que reivindica provocativamente la libertad del individuo en un imaginario social aplanado, sobre todo durante la posguerra, por la monodía nacionalcatólica: su iconoclasia religiosa, su homosexualidad. Una tolerancia, en segundo lugar, estética, basada en el respeto por la diversidad de cada quien, respeto que lo pone a un costado de las luchas entre escuelas: "Las guerras estéticas no deben hacerse frente a los demás, que a la postre nada impiden, sino frente a uno mismo".<sup>40</sup> Definitiva enseñanza esta última, que, al igual que Machado, recupera a un tiempo el valor irrepetible de la alteridad y la voz intradialógica que nos ocupa y desnuda. Una tolerancia, también, que, más allá de *las palabras a la oscuridad* que recorren su poesía, llega al final del camino *ligera de equipaje*, con la sola aceptación estoica de la vida en su fatal contradicción, afirmándola

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 18

<sup>37</sup> ALVARADO TENORIO, H. *Op. cit.*

<sup>38</sup> VALLÉS, M., "Francisco Brines. El poeta es tal porque no ha perdido del todo la niñez y aún tiene capacidad para asombrarse". Diario de Mallorca, 29 de febrero, 2009. En línea.

<sup>39</sup> GARCÍA MONTERO, L., "Con Francisco Brines. Algunos síes para un poeta", en monográfico de *Insula*, 2011, pág. 44.

<sup>40</sup> BRINES, F., *op. cit.*, pág. 33.

por encima de todas las derrotas. En este punto, que pone en escena, como asegura Gómez Toré, “la voluntad clásica que aúna arte poética y arte de vivir”,<sup>41</sup> acude también la *humanitas* hispana, esa suerte de clasicismo vernáculo que, como ha visto en un notable ensayo Javier García Gibert, sumó productivamente a la “tradicción de tradiciones” la vitalidad sombría del barroco español.<sup>42</sup>

En definitiva, el *ethos* docente de Brines parece exceder como hemos observado hasta aquí el trazado de aquellos poemas donde el sesgo didáctico – en torno al *ars amandi*, al *ars vivendi* y, sobre todo, al *ars moriendi*- imprime su orientación dominante. Mejor, desborda en la cartografía completa de su obra y en el ejercicio público de un magisterio que, buscado o no, ha legitimado al autor valenciano como uno de los *grandes poetas vivos en lengua española*, una lexía que, formulada de este modo o de otros parecidos, circula activamente dentro de los variados discursos sociales referidos al autor. Un escritor de referencia imprescindible, ya sea en solitario (pensemos en la notable visibilidad pública conferida por su ingreso en la Real Academia, el otorgamiento de premios importantísimos

---

<sup>41</sup> GÓMEZ TORÉ, J.L., *op.cit.*, pág. 159.

<sup>42</sup> Rasgos esenciales del humanismo español son, para el autor “su decidida orientación pragmática-sapiencial y su carácter fuertemente literario” basado en un sistema de creencias que supone “el ennoblecimiento armónico del ser humano en sus facetas ética y estética, existencial y espiritual” (citado por él mismo de su libro *Sobre el viejo humanismo, Exposición y defensa de una tradición*, Madrid, Marcial Pons, 2010). Más adelante agrega: “Si el humanismo se entiende como una actitud respetuosa ante el saber de los clásicos, como un amor al arte y a las bellas letras, como una firme voluntad de mantener y de propagar los principios esenciales de esa tradición (el valor existencial y formativo de la sabiduría y la importancia de ésta para la vida buena, la honda y reflexiva adhesión a los valores de la ética clásica, la defensa a ultranza del libre albedrío y de su responsabilidad ajena o la dignidad irrefragable del ser humano por encima de cualquier consideración) nuestra opinión es que el humanismo español puede competir sin desventaja”. En el siglo XVII, España enriquece este imaginario merced a la “meditada conversión [de la sabiduría renacentista] en sabiduría barroca del desengaño”, donde “el saber y la belleza que son derrotados en el orden de la Historia pueden ser salvados o resucitados por la literatura”. GARCÍA GIBERT, J., *La “humanitas hispana”. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, págs. 10-12.

–Crítica, Nacional de Literatura, García Lorca, Reina Sofía- y otras distinciones), ya en relación con el grupo del 50, muchos de ellos, también, innegables “maestros”.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> La continuidad a partir de los 70 es muy evidente y reconocida, sobre todo en los casos de Valente, Gil de Biedma y, claro, Brines. Así lo apunta Jaime Siles en “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, compilado en *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2002, págs. 271-284. Del mismo modo, Luis Antonio de Villena en el prólogo a su antología *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (Madrid, Visor, 1992) reconoce en los poetas de los 80 esa deuda, que, en el caso de Brines, se ajusta a “un concepto humanista del poema”: racionalismo, tono experiencial, gusto por la obra bien hecha, voluntad de conmover, etc. Cfr. VILLENA, L. A., “La respuesta clásica (El sesgo de la tradición en la última poesía española)”, compilado en *Teoría y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 67-87.

## 1. LA MATERIA DE LAS PALABRAS: PARADOJAS DE UNA DESPEDIDA<sup>44</sup>

*La vida escribe lo que la muerte ha leído.*

Edmond Jabès

*Es mi lugar matriz:  
soy huésped suyo.  
Aunque lo arruine el tiempo,  
estaré en casa.*

*Yo también tengo un eje moral gravitatorio.*

Carlos Marzal

La paradoja de un escritor escribiendo la insuficiencia del lenguaje atraviesa la historia de la literatura con una contundencia similar a la envidia del triunfo, simbólico o histórico, por el que las palabras se vuelven un signo duro y compacto, de materia insobornable. En este sentido, en la ruta de Horacio hasta Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, la poesía que habla de sí misma es la glosa de un esfuerzo creador cuya gloria persiste junto al nombre de su autor; y, del mismo modo, los himnos de los años 30 y el “arma cargada de futuro” de Celaya y otros "sociales" de la primera posguerra ponen en espejo unos anhelos que, en esos proyectos de escritura, aspiraron a una utilidad colectiva de igual densidad que la inmortalidad individual. Pero escribir la carencia o el fracaso de las palabras, su inutilidad o su próxima desaparición constituye, a pesar de sí, también un combate, un velar “las armas derrotadas”, como aseguraba Ángel González en su célebre poema inicial de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961). Ese *convencimiento* y esa insistencia –que es, al cabo, una esforzada restitución- atraviesa las poéticas del 50, ya advertida la difícil empresa de

---

<sup>44</sup> Lo que sigue fue publicado como versión germinal en mi capítulo “La materia de las palabras: Francisco Brines en el contexto de los 50”, en Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS I*, Binges (Francia), Ed. Orbis Tertius, 2013, págs. 87-104.

transformar las historias privadas y públicas con las palabras, según señalamos anteriormente.

Francisco Brines no escapa a esa percepción, y la agudiza dentro de su imaginario terminal, en clave metafísica.<sup>45</sup> Su metapoesía reproduce entonces a su poesía, la refracta, deja expuesta la pérdida y la melancolía —la estructura sentimental del barroco—<sup>46</sup> dando cuenta en la materia inane de las palabras, signos perdidos entre otros signos, de la extinción irremediable. No obstante, repetimos, el mismo acto de escribir aleja a la palabra de su propio suicidio porque en ese escribir el sinsentido de escribir se exponen, dirían Freud y los suyos, los dos impulsos antitanáticos fundamentales: el deseo y la vinculación con el lenguaje. Como bien reflexiona Pérez Bowie, para Brines y otros “aunque el lenguaje sea un obstáculo para acercarse a la realidad, es a la vez, paradójicamente, el único instrumento de que dispone para aprehenderla”.<sup>47</sup> Luego, claro, *all the rest is silence*.

A esos poemas brineanos, desde un primer y fundacional libro como *Las brasas* (1960) hasta los recientemente publicados en antologías y plaquettes, vamos a referirnos en este capítulo, con la advertencia, no obstante, de que ese *corpus* desborda siempre hacia otras zonas discursivas, entramados simbólicos donde nos llegan también metarrepresentados, el autor, su posición en el campo, su performatividad crítica y, por ende, (auto)crítica.

---

<sup>45</sup> “Lo decisivo será poder plantear, más allá de la confesión, o el recuerdo privado, una poesía meditativa que trascienda de lo elegíaco a lo metafísico”. ANDÚJAR ALMANSA, J., *Op. cit.*, pág. 11.

<sup>46</sup> RUIZ PÉREZ, P. “El discurso elegíaco y la lírica barroca, pérdida y melancolía”, en LÓPEZ BUENO, B. (ed.), *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español, La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pág. 317.

<sup>47</sup> PÉREZ BOWIE, J. A., “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en PAZ GAGO, J. M. (ed.), *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad de La Coruña. Vol. II, 1994, pág. 244.



## 1.1. Breviario para empezar un recorrido

Si entendemos la referencia a secas como una operatoria constructiva del discurso, como una lectura o versión que el discurso efectúa sobre lo "real", la "metapoésia" supone, es a estas alturas bien sabido, un pliegue más dentro de esta misma operación modelizadora, en tanto que lo "poético" (el poema, el campo literario, sus actores, el proceso de escritura) se convierte en una textualidad susceptible de aparecer representada o referida en el territorio mismo del poema.<sup>48</sup>

En esta perspectiva se sitúa con rigor Marta Ferrari al abordar teóricamente el problema "meta", señalando la productividad de postulaciones como las de Robert Alter, por ejemplo, o Patricia Waugh, que abordan el problema desde la noción de "constructo". De este modo, no sería la metaficción la mera combinatoria de dos textualidades en espejo, o un tópico o presencia conceptual, como otros lo han visto, sino "el modo mismo de construcción del poema, una problemática que recubre la totalidad de la estructuración y los planteamientos del texto literario".<sup>49</sup>

Si la autorreferencia tiene entonces que ver con las operaciones de la *poiesis* (y los subsistemas derivados correspondientes a la práctica literaria y poética, esto es, las

---

<sup>48</sup> Estamos dando por sentado que la poesía puede constituirse como un género de ficción (una predicación todavía arduamente debatida, ya sea por la polarización de las argumentaciones, ya por la complejidad del concepto mismo de "ficción") y ello la incluye dentro de la "metaficción" en general, lo cual deriva en el cuestionamiento del pacto ficcional, al exhibirse, justamente, la máquina de la escritura misma en sus diversos engranajes. Cfr. LENS SAN MARTÍN, C., "La metaficción como ruptura del pacto ficcional", en *Boletín Hispánico Helvético, Historia, teoría (s), prácticas culturales*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, otoño 17-8, 2011, págs. 225-240. En este sentido, y como advierte Antonio Gil, son los propios autores los que han hecho consciente la condición ficcional de sus voces textuales: "El poeta contemporáneo ha interiorizado la convención de la inmanencia y la autonomía del texto y el carácter construido del yo que habla en el poema. Por eso la identificación de poeta y yo lírico no se producirá más de modo ingenuo, pues, como muy bien ha señalado José María Pozuelo [en "Pragmática, poesía y metapoésia en 'El poeta' de V. Alexandre", de 1994], el lírico ha mostrado más acusadamente que otros discursos literarios una marcada predisposición a retroalimentar(se) mutuamente a y de la teoría poética". Cfr. GIL GONZÁLEZ, A., "Autobiografía y metapoésia: el autor que vive en el poema", en ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.), *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, pág. 293.

<sup>49</sup> FERRARI, Marta B, *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*, Mar del Plata, Editorial Martín, 2001, pág. 30.

prescripciones históricas pertinentes al canon, al género, a los circuitos de producción, recepción y consumo, etc.),<sup>50</sup> será decisiva, por lo mismo, la concepción que sobre ese lenguaje tenga cada texto o *corpus* textual abordados, cada productor, cada comunidad interpretativa. Todo lo cual supone una puesta en relación insoslayable entre poéticas e ideologías, textos y contextos, objetos literarios y modos de producción. Ferrari subraya, en ese mismo lugar, la doble condición del recurso "meta": de una parte, se constituye como "principio constructivo" (siguiendo a Tinianov), regla interna dominante en el proceso de producción de los poemas; de otra, deja ver su comportamiento histórico como un "auténtico mercenario textual", definible "por su disponibilidad funcional e ideológica" socorrida a lo largo de toda la literatura occidental, y no sólo en la "posmoderna", como muchos autores han sostenido.<sup>51</sup>

La doble condición señalada afecta, del mismo modo, nuestra comprensión de la noción de subjetividad en este tipo de discursos. El sujeto poético es una figuración en modo alguno neutra, ya que confluyen en ella modelos de subjetividad que remiten, necesariamente, al contexto social, histórico, genérico, cultural, etc. En este caso asistimos al armado de un "sujeto-poeta" ("metapoeta", dirá Laura Scarano),<sup>52</sup> una subjetividad básicamente textual que escenifica el rol del productor de poesía, y que, como tal, sustenta una(s) ideología(s), unas formas de pensar y hacer lo poético a veces solidarias, a veces encontradas entre sí. Este sujeto -en primera persona por momentos, modalizado simplemente a través de su discurso en otros, o presente, más oblicuamente, en zonas textuales de frontera (paratextos e intertextos)- se constituye, siempre, en portavoz de la

---

<sup>50</sup> Hablamos desde el ámbito de la literatura, pero es una restricción operativa, ya que este dispositivo está presente en las artes del espectáculo y otras prácticas culturales, de modo protagónico en los últimos años.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 36.

<sup>52</sup> SCARANO, L., "Metapoeta, el autor en el poema" en *Boletín Hispánico Helvético, Historia, teoría (s), prácticas culturales*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, otoño 17-8, 2011, págs. 321-346.

ideología autorial. Esta remisión (inevitable, por otra parte) pone en contacto a este "sujeto-poeta" (hecho de palabras) con lo que se viene definiendo como "imagen" o "figura de autor".<sup>53</sup> Mediación también ella y producto de representaciones propias y colectivas, la figura de autor nos permite, en el caso de la poesía autorreferencial, reponer contextos, iluminar blancos, comprender, incluso desde su disidencia con los textos, los sentidos parciales y globales que emergen como pilares de una escritura. Estas mediaciones forman parte del apretado constructo que Jorge Monteleone ha denominado con pertinencia "sujeto imaginario",

el sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de un autor –donde el pronombre de primera persona es el dominante-. Se vincula con el 'sujeto social' o 'simbólico' en cuanto se objetiva en un espacio público. A su vez, el 'autor' (o figura autoral) proporciona a las objetivaciones simbólico-sociales su propia experiencia biográfica. Todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje.<sup>54</sup>

Esta definición posible (que excede la cuestión "meta" pero la subsume), habilita la concurrencia de una diversidad de subjetividades complementarias entre sí: la textual, por supuesto y en primer término, pero hojaldrada por las resonancias que a ella aportan las representaciones imaginarias del escritor,<sup>55</sup> provistas por su comportamiento como tal dentro de la esfera pública (no sólo el campo artístico) como por las circunstancias biográficas en el orden de lo privado, y que articulan, junto con esa primera persona discursiva, la recepción más o menos cohesionada de una etopeya posible.

---

<sup>53</sup> Remitimos para ello al fundacional estudio de Ma. Teresa Gramuglio y a los aportes más o menos recientes de Julio Premat, que han deslindado los alcances de esta categoría en la que aquí no queremos detenernos. Cfr. GRAMUGLIO, M. T., "La construcción de la imagen" en TIZÓN, H., *La escritura argentina*, Santa Fe, UNL-Ediciones La Cortada, 1992, págs. 35-64 y PREMAT, J., *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Bs. As., FCE, 2009.

<sup>54</sup> MONTELEONE, J., "La hora de los tristes corazones: el sujeto imaginario en la poesía romántica argentina", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Volumen 2. La lucha de los lenguajes*. Bs. As.: Emecé, 2003, pp. 119-124.

<sup>55</sup> Creo que Monteleone sigue aquí el concepto de "imaginario social" formulado, entre otros, por B. Baczko. Cfr. BACZKO, B., *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, 1984.

Por todo ello, como advertimos antes, la decodificación de las operaciones “meta” en un proyecto creador no deben ceñirse exclusivamente a los textos entendidos tradicionalmente como autorreferenciales. La explicación de una *poiesis*, más que un *constructo* definitivo y circunscripto o un producto acabado, es una pulsión, informativa y autoafirmativa, que recorre cada línea textual pero también cada decisión autorial, por dentro y por fuera de los libros escritos. Se sitúa entonces simultáneamente en el centro de una constelación simbólica (los textos propiamente “meta”) como en sus bordes (el sistema paratextual, intertextual y, agregamos aquí, las autopoéticas y el archivo peritextual –con sus soportes y circuitos diversos-) pero también más allá: atraviesa los nombres propios, las excrecencias del yo poemático, su condición performativa, las alternativas de una vida posible, real o deliberadamente ficcionalizada, en unas estrategias de producción y en unos efectos de recepción que nos devuelven, siempre, al lugar de origen: el autor.<sup>56</sup> En gran medida, todo proyecto de escritura desnuda, aunque no lo pretenda explícitamente, tanto la máquina de su *imago* como la *imago* de su creador, el hálito o respiración que lo impulsa, y de allí que sean complementarios, como lo han visto reflexiones actuales, conceptos como la mencionada “figura de autor” o “autoficción”,<sup>57</sup> para citar ejemplos de un glosario renovado y más vasto en el que no nos detendremos aquí.

En este sentido, en el reciente ensayo ya referido, Laura Scarano plantea con lucidez la concurrencia de éstas y otras categorías en el desbrozamiento del sintagma “el autor en el poema”, uno de los núcleos aglutinantes de la metaficción en general. Scarano hace

---

<sup>56</sup> Algunas de estas cuestiones migran de nuestro trabajo inédito, “En los bordes de la metaficción: figuras del autor y del lector en Jaime Gil de Biedma”, expuesto en el *II Seminario Internacional sobre metaficción en el ámbito hispánico*, UNMDP (Grupo “Semiótica del Discurso, CELEHIS), y Subsecretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Biblioteca Güiraldes, 26 de marzo de 2010.

<sup>57</sup> Sobre este polémico concepto, a caballo entre la autobiografía y la ficción y todavía en discusión, ver ALBERCA, M., “El pacto ambiguo”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* n° 1, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, enero de 1996, págs. 9-18.

foco en la intersección de los problemas (viejos y nuevos) desde los que nos desafía la cuestión de la “subjetividad” poética, deteniéndose en el punto exacto del “vaivén” entre “la autoría como categoría institucional” y “el universo literario que inaugura el texto poético”.<sup>58</sup> En ese doble movimiento cuaja su poliédrica categoría de “metapoeta”, enarcada simultáneamente en las discusiones sobre el nombre propio, la figuración autorial, el pacto ambiguo de la “autoficción” y sus resonancias “meta”. Esta cuestión, así tratada, da cuenta de la densidad semiótica de una subjetividad construida desde diversos ángulos y cruzada por los debates más actuales:

Este autor de “papel” es un posible rostro de nuestro elusivo *metapoeta*. Porque la figura del poeta que se autorrepresenta pone en escena la escena de la escritura y, muchas veces también, la imaginada escena de la lectura. Todos estos son componentes metapoéticos que nos reenvían de los bordes del poema a sus contornos exteriores. El poema se inscribe en el eje autorreferencial del discurso cuando exhibe su naturaleza autoficcional, porque apunta como una flecha directamente al corazón del autor, en su nombre propio. Y como la autorreferencia designa el repliegue del texto sobre sus propias condiciones de construcción, la emergencia del autor en el poema es un signo metaficcional que hace de este *yo* con nombre propio el sujeto privilegiado de su indagación.<sup>59</sup>

## **1.2. Escribir la duradera vida del silencio**

El título de este apartado vuelve a señalar la paradoja central que constituye el gesto “meta” de nuestro poeta: *se canta lo que se pierde*, decía el maestro Machado, y los del 50 hacen suya esta premisa (tan “temporalista, por lo demás, y medular en la propia poética del sevillano) con soluciones diversas. Algunas de ellas, más próximas entre sí a partir de una determinante impronta elegíaca (el propio Brines, Ángel González, J. A. Goytisolo); otras donde “el tiempo y yo” juega constantemente con los límites de la

---

<sup>58</sup> *Op. cit.*, pág. 323.

<sup>59</sup> *Op. cit* págs. 337-8.

identidad poética y una moral, en ocasiones lúdica, de las formas (Gil de Biedma); y, en el caso de Valente, la “salida” (y usamos este concepto en la acepción común de diccionario pero también apelando a la hermenéutica mística, a tono con el propio autor gallego) hacia un espacio textual ucrónico, donde se disuelven la temporalidad y la subjetividad históricas en favor de una palabra lustral, anterior a cualquier “relato”.

La escritura del “silencio” es en Brines, como en Ángel González, el punto de partida que hay que vencer. No es, como en Valente, la llegada al “punto cero”, una búsqueda esmerada y perfeccionada para intentar la paradoja de “decirlo todo”, como quería también *la pasión desnuda* de Juan Ramón, sino una presencia ominosa: la percepción desencajada del *horror vacui* que acompaña toda acción humana –vivir, amar, poetizar- y que particularmente en Brines adquiere timbres sostenidos a lo largo de su obra, monótona en apariencia para un lector desprevenido que, como advierte David Pujante, no puede escuchar las variaciones, complejas, sutiles, de una melodía en verdad dominante y claramente distintiva respecto de otros escritores del 50.<sup>60</sup>

Este silencio, esta nada que “dura” por encima y más allá de cualquier otra afirmación (la tensión entre pérdida y goce, tan fundamental en libros como *Palabras a la oscuridad* o *El otoño de las rosas*, no es sino una de las soluciones vitalistas para poner en escena esta cuestión) resulta así el principio constructivo de esta poética, activado en distintos niveles de la semiosis textual: los correlatos objetivos, muchos de ellos de raíz simbolista, donde confluyen por ejemplo la vejez prematura, el paisaje natal con sus luces y sus sombras, el asombro, la lejanía y la última vanidad de los cuerpos, los grandes monumentos y obras de la humanidad, el propio y tan complejo Luzbel; la morosidad de la meditación y de la

---

<sup>60</sup> PUJANTE, D., *Belleza mojada, La escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2004, pág. 48.

recatada moraleja, ajenas por lo general a todo arrebatado declamatorio; finalmente, los ecos profusos del barroco, esa poética de la pérdida (*la duradera vida del silencio*), que vuelve en texturas rítmicas, citas, léxico, tópica, en unidad con la quiebra ontológica del existencialismo, en ambos casos para arribar a una reflexión desencantada, hemos dicho, sobre la materia de las palabras.

Así, el texto proemial de *Las brasas* (1960),<sup>61</sup> vacilante como ejercicio poético pero definitivo en cuanto a su matriz conceptual, alcanza la obra completa del autor. Escrito bajo la forma del romance, con ciertas resonancias del poema inaugural (también, en cierto sentido, proemial) de *Áspero mundo*, de Ángel González (1956), diseña una poética y una figura de poeta en una suerte de “autodidascalia” en tercera persona (“programa”, entonces, extensible a otros). Allí el cantor se impone la mudez desde una soledad “sin llanto” que regula, tan al comienzo de la obra brineana, la voluntad antipatética de esta escritura: “Habrá que cerrar la boca/ y el corazón olvidarlo./ Dejarlo sin luz, sin aire, / como un hombre encarcelado, / y habrá que callarlo todo/ lo que nos pueda hacer daño.” (15).

De este modo, a lo largo de la producción de Brines las reflexiones sobre la poesía desde la poesía se convertirán en un ejercicio ya expuesto desde los títulos: *Materia narrativa inexacta* se denomina, así, su segundo libro de 1965, en sí mismo una definición (sugestiva por demás para una escritura que combina un innegable apetito “lírico” con el afán de narrar y/o argumentar),<sup>62</sup> de la cual se harán cargo también otros para dar cauce al

---

<sup>61</sup> La compilación utilizada es BRINES, F., *Ensayo de una despedida*, 2º edición, Barcelona, Tusquets, 1999. De aquí en más designaremos cada libro con las siguientes siglas: *LB* (*Las brasas*, 1960), *MNI* (*Materia narrativa inexacta*, 1965), *PO* (*Palabras a la oscuridad*, 1966), *AN* (*Aún no*, 1971), *IL* (*Insistencias en Luzbel*, 1977), *OR* (*El otoño de las rosas*, 1986) y *UC* (*La última costa*, 1995). En lo sucesivo se citará de esta edición, colocando entre paréntesis el número de página de los poemas respectivos. Las referencias a los poemas últimos, dispersos en distintas antologías, se darán oportunamente.

<sup>62</sup> La combinatoria recuerda a la de Ángel González en *Prosemas o menos*. Luis García Montero ha definido este libro como “la versión lírica de una épica”, Cfr. GARCÍA MONTERO, L., “Impresión de Francisco Brines”, *Confesiones poéticas*. Granada, Diputación Provincial, 1993, pág. 133. Igual potencialidad es

homenaje permanente del autor a la tradición culta mediante la reescritura de subgéneros y formas como el madrigal, el nocturno, la elegía, el epigrama, la canción, la erótica, el envío, etc.

Más allá de estos bordes, altamente productivos, el gesto autorreferencial explora núcleos entre sí ensamblados y complementarios: el canto de la ausencia y de la pérdida; la palabra como máscara o simulacro; la oposición arte y vida (o una teoría de la representación); la construcción de una figura de lector y, concurrentemente, la de un sujeto poeta (ambos arrojados, como la propia palabra que se escribe, a ese “ejercicio de irrealidad” del que hablaba Gil de Biedma); la *illusio* de la poesía como memoria y salvación. Estos rincones del escenario brineano, ya lejos del maestro de Moguer y cerca de las *nadas* barrocas, de la *náusea* sartreana y de los dioses dormidos de Cernuda y de Borges, visibilizan una postulación desacralizada de la escritura y de su autor, lo cual origina, como bien apunta Gómez Toré, “un paralelismo entre el espacio del poema y el espacio del mundo”,<sup>63</sup> huérfanos ambos de un demiurgo y de un sentido.

### 1.2.1.

Una escena dominante entre todas las mencionadas, es aquella protagonizada por *la ausencia y la pérdida*, razones fundamentales, como hemos dicho, de la poesía brineana, y que articulan desde casi el principio con el oficio de poetizar. En “Palabras aciagas” de *PO* (1966, 214), el intradiálogo meditativo en versos largos con el *alter ego* (artilugio más potente de esta poética de la intimidad) hace foco, al modo de Hesíodo, en las Edades de la

---

sugerida por el poema “Versos épicos” (*PO*, 111), aunque la fuente aquí es *La Eneida*. Sin embargo el episodio referido (el amor entre Niso y Euríalo) es retomado en clave esencialmente “lírica”.

<sup>63</sup> *op. cit.*, 2002, pág. 244.



historia humana. Luego de la plenitud adánica, la “ruindad vergonzosa del mundo” donde esta “hora” es de “amargura”. Y si bien la misión del poeta debería ser (siguiendo el instructivo de aquel proemio ya citado) no volver “la pesadumbre de [sus] ojos a los demás”, en su cierre el texto autoconciente se revela como la evidencia de esa vacilación en torno a qué decir y a qué silenciar. Asistimos, entonces, a la puesta en escena de lo perdido y de lo destruido, cuya prohibición de ser enunciado ha sido, desde el propio poema, violada: “En la soledad has escrito estas palabras/ y estás ardiendo:/ húndelas en la oscuridad”.

La misma autoconciencia se despliega en “Los signos de la madrugada” (229), de *AN* (1971), el que, según Pujante, es un “poema-resumen de todo su mundo”.<sup>64</sup> La llegada a la casa luego de una noche urbana, habitada por cierto aire decadente de *boue*, dispara la percepción de una soledad de fondo y la irrupción de los recuerdos como síntesis de distintas experiencias, todas ella surcadas por una única y repetida conclusión: “este derrumbe/ sucesivo y constante de la carne, / mi floja compañera”. Lo expuesto no es sino el poema que se ha escrito, con la doble intención fallida de encontrar “bondad” y, sobre todo, de testificar la pérdida, la *vanitas vanitatum* que arrecia, también, a las palabras: “[...] y en el papel/ he trazado palabras, signos vanos/ del tiempo, / porque pido bondad, / y me rodean cosas que no me dan bondad, aunque acompañen, / y esta casa está sola”.<sup>65</sup>

En *IL* (1977), libro definitivo en cuanto a la exploración cognoscitiva del autor valenciano, la poesía ingresa como una variante más de las magnitudes negativas

---

<sup>64</sup> *Op. cit.*, pág. 121

<sup>65</sup> “Extinción” (232), del mismo libro, sube la coloratura intimista con el énfasis de los alejandrinos sueltos y una voz moral que, como Manrique y Quevedo, recuerda a los “ebrios de luz y goce” la fatal noche “postrera”. No es éste el tono más característico ni el más feliz de la poesía brineana, y de hecho sorprende la alusión a Rubén (“en la palabra muerte resumiré mi canto/ triunfal, por verdadero”) aun cuando notablemente desviada de la intención del nicaragüense, quien aseguró en “Historia de mis libros” que su “Marcha Triunfal” es “un triunfo de decoración y de música”.

propuestas desde el seco conceptismo que domina sobre todo en la primera parte del poemario. La Nada, el Engaño y el Olvido (en mayúsculas, esta vez, configurando una mitología en todo individual, en la que estas instancias negativas se vuelven certezas inapelables dentro de una poética meditativa cuya fuerza motriz es la duda) son la tríada complementaria del fracaso de la vida ante la muerte, del ser ante el no-ser, y Luzbel, el “negro Caballero del Olvido” (cuyas resonancias bíblicas no están en la base hermenéutica de esta teología negativa pero la inspiran)<sup>66</sup> acontece como una doble negación: de la vida, pero, también, de la nada. Según ha dicho el mismo Brines, “el olvido es la nada manchada por la vida”.<sup>67</sup> Al respecto, Francisco José Martín asegura que “en este proceso, el Olvido y la Nada vienen contemplados desde la Vida, desde la existencia, que [...] se levanta y se construye sobre el Engaño”.<sup>68</sup> Por eso llama la atención la “insistencia” (en este libro y en este proyecto creador) en escribir, aun cuando entrevista la derrota, como un modo de señalar esa precariedad y, paradójicamente, de afirmarse en ella, con las escasas pero ciertas “rosas” de ese paréntesis de luz y de deseo.

---

<sup>66</sup> No escapa al imaginario cultural del lector la resonancia de Luzbel como la negación del bien y el exilio del paraíso (infantil, en este caso) ni tampoco, en receptores más afinados, la condición melancólica de este personaje –esa doblez entre el deseo y la realidad, el absoluto y la nada- que bien supo ver Mario Praz desde Tasso y Milton hasta la literatura romántica. Cfr. PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, Caracas, Monteávilva. 1969.

<sup>67</sup> BURDIEL, I., “Entrevista a Francisco Brines, en monográfico de *Cuervo. Cuadernos de Cultura*, 1980, pág. 36.

<sup>68</sup> MARTÍN, F. J., *op. cit.*, pág. 23. En este mismo libro el autor arriesga más adelante una interesante lectura de la figura del ángel caído por su afán de la Luz absoluta, mientras que Brines nos ofrece luces diversas en “un espacio estoicamente plural” (pág. 55). Según Martín, “insistir en Luzbel es negarse a la engañosa claridad del fundamento, buscar en el reverso de la luz detrás del orden impuesto [...]. Quizá haya que buscar aquí la raíz de esa *lucidez* [...] en la poesía de Brines: un fuerte deseo de otra luz, la convicción plena del engaño de la luz que se impone desde los cielos. Luzbel no es el mal o el pecado, sino lo derrotado por la luz. Lo que se rebela ante la luz, ante su poder totalitario” (pág. 63). Ese “reverso de la luz” y su rebeldía hacen de Luzbel, en uno de los últimos poemas de Brines, un bello objeto de deseo erótico en el que es afirmado el amor por la vida, desde la reescritura de la “unio” mística de San Juan de la Cruz y su *locus* alegórico. Cito un fragmento: “No he renunciado al mundo./ Y si la carne es Satanás/ le amo.[...] Mi cuerpo, ya vencido/ por la edad importuna, / se hace prado en el río/ atardecer suavísimo. Y él pace./ Y yo, como un torrente blanco, entro en su juventud/ eterna, / me hago bello e impuro/ como Él”. BRINES, F., “Poemas de un libro inédito”, *Yo descanso en la luz. Antología de Francisco Brines* (Edición de Luis García Montero), Madrid, Visor, Colección Palabra de Honor, 2010, pág. 212.

En el contexto terminal de este volumen *el tempus fugit* que acompaña la extinción de las palabras encuentra la música acordada entre vida y literatura en un poema clave como “Sucesión de mi mismo” (362), que lleva un epígrafe de *PO*. La señalada “breve noche de amor conmigo mismo” remite a un cuerpo joven a partir de una erótica entre “iguales” donde juegan a un tiempo la alteridad y la “sucesión” temporal de la propia identidad, que se mira y adora en el recuerdo. El paso del tiempo en los cuerpos se inscribe en la consciencia del personaje, y se escribe, como otras veces, en la consciencia del poema: “Borrada juventud, perdida vida ¿en qué cueva de sombras/ arrojar las palabras?”.<sup>69</sup> En esta desesperada y final interrogación (por supuesto, retórica) se revela dentro de la apuesta agnóstica de *IL* la ineficacia de la poesía, que apenas puede, desde el poema mismo, cantar la ausencia, en una *laudatio* de la juventud que carece de la consolación de la elegía cristiana: el *harto consuelo de la memoria* constituye, en este tramo de la obra brineana, una respuesta insatisfactoria en un lugar hostil en donde arrecia el recuerdo de la muerte.

Parecida encrucijada puede leerse en *OR* (1986), un libro para muchos de un mayor y sosegado saber y tono estoicos, iluminado a la vez por una fuerte sensualidad pero que, en sus textos autorreferenciales, deja en pie la impenitente desconfianza del autor ante la palabra en su intento de cantar *lo que se pierde*. Así, “Las campanas de St. Peter in the East” (446) reformula en una audaz clave prospectiva la elegíaca *memoria del bien perdido* (o mejor, entrevisto), esta vez una escena de juventud evocada sensorialmente (Proust al fondo) a partir del sonido de las campanas. El tiempo que en el poema de *IL* hizo estragos en el cuerpo propio, ahora es el homicida de los vínculos amorosos y las expectativas del

---

<sup>69</sup> El poema ingresa un guiño también metapoético, dado que la cita- epígrafe del poema de *PO* sella, al igual que la sucesión temporal (juventud-vejez), la sucesión espacial en la continuidad de una (re)(auto) escritura.

porvenir:”y hubo amor, pero no hasta la muerte/ y el verso está sin fuego”, cuando antes, en esa “antigua primavera” el futuro y el verso eran ese “fuego”. En el presente, la vanidad de los momentos vividos y, sobre todo, de los esperados, proyecta su luz negra sobre las palabras, que ahora apagadas sólo pueden decir(se) en su precariedad, y sus cenizas tampoco (y al revés de Quevedo) parecen conservar su sentido. No obstante, hacia el final, esa misma precariedad las justifica, porque desde su insuficiencia puede el poema (cuya materia es la memoria convertida en relato) recobrar al menos una parte de esa remota intensidad, devolverla defectuosamente al presente, otorgarle una mezquina pero cierta realidad: “El poema regresa hasta el calor/ de una tarde arañada, se cobija/ en una soledad no amada y dura, / en una tierra extraña palpa vida./ Parece que algo fuera no irreal”.<sup>70</sup>

El apasionante “engaño” regresa en otro poema del mismo libro, “Existencia en Trafaut” (450), donde el fulgor de la vida y los sentidos se imponen, claramente, sobre la literatura. El tocar y el mirar desafían al tiempo pues operan como dispositivos de inscripción en la memoria del cuerpo ante la fallida aventura de la palabra: “¿Y cuándo llegaremos a Trafaut, / el último crepúsculo del mundo? [...] Y porque lo miramos/ somos también divinos/ [...] Y lo que pasa, queda”. El texto es protagonista de su propio proceso, en un vaivén donde se escribe la pérdida y la insuficiencia del lenguaje (“tentando las palabras, / y hallas una visión hecha de cosas muertas”; “estos signos que nacen con

---

<sup>70</sup> La memoria constituye un espacio autónomo más allá de las experiencias efectivamente vividas, y su carácter difuso e indecible como la misma difusa y aparente realidad le confiere un estatuto ontológicamente similar, e incluso superior, dado que se encuentra estrechamente vinculada con la mitología personal del poeta, por ejemplo, Elca. Testimonio de ello es el muy citado poema “Desde Bassai y el mar de Oliva”, *OR*, (458), en el que es decisiva la memoria sensorial, más allá de la inconsistencia de la realidad que la activa: “Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no/ existió la tarde.” Remitimos al excelente análisis que de esta cuestión hace GÓMEZ TORÉ, *op. cit.*, 2002, págs. 261 y ss. Por su parte, con un sentido complementario de lo expuesto, Brines le explica en una entrevista a Sanz Villanueva, respecto de ese verso que “no existió la tarde porque mi vida va a dejar de existir, pero mi vida estuvo. [...] yo sé que viví. Que fue placentera e intensa aquella vida. ‘Y no existió la tarde’ porque todo se acaba”. SANZ VILLANUEVA, S., “El don de vivir: paréntesis entre dos nada. Conversación con Francisco Brines”, *Campo de Agramante*, Número 9. Primavera-Verano 2008, págs. 5-34.

temblor y ya están muertos”) pero, al mismo tiempo, y paradójicamente, lo escrito adquiere un espesor tal en su intensidad y en su belleza que es imposible concederle aquí a Brines la razón de su escepticismo en torno a la representación. Esta vez, y tantas otras, la paradoja desborda la proposición argumental del texto, sus apotegmas y sentencias, para dejar brillando, en su propia luz, el resultado final de ese proceso, un enorme poema que valió la pena escribir, y, mucho más, leer, como en estos versos:

¿Y cuándo llegaremos a Trafaut,  
buscando en los oasis el rumor de las aguas,  
el canto del pastor,  
las rotas mariposas del almendro en el suelo,  
las casas del ardor y del enigma,  
la dicha del estar con quien te mira a tientas?

“El confín perpetuo” (461), por su parte, vira el goce vitalista de buena parte de *OR* hacia las aguas sombrías de *UC* (1995), el poemario por el momento último del poeta:<sup>71</sup> texto otra vez seco, sombrío, donde el celebrado “engaño” de la vida se ha vuelto un “sueño que corrompe”. Al compás de un cuerpo envejecido, y lejos del “canto” característico de algunos poemas celebratorios de este libro, “las palabras hoy manchan el papel, sin son, con frío” y todo, hasta la memoria, deviene en inquietante irrealidad. Esta descarnada percepción habilita entonces la primera pregunta de un poema vecino, “Interior del paisaje” (467) que entra de lleno en una doble imposibilidad, la imposibilidad de nombrar y, también, la imposibilidad de confraternizar, al cabo, con los restos de lo vivible, cuya humilde certeza justificaba el oficio del poeta: “¿Cómo decir este momento rosa de la tarde cayendo/ detrás del alto monte que oscurece?/ ¿Y para qué decirlo?¿Para salvar mis ojos?” Tras la interrogación, la sentencia inapelable: “No salvas nada tú, ni ellos te salvan”. Esta

---

<sup>71</sup> Con posterioridad a *UC*, algunos poemas dispersos de Brines fueron recogidos en sendas antologías publicadas por Visor (ya referida aquí) y Ediciones Universidad de Salamanca (ambas de 2010) y asimismo el Centro Cultural Generación del 27 de Málaga editó el mismo año la plaquette *Elegías a M. B.*

constatación arrastra el ejercicio de escritura hasta el mencionado último poemario *UC*, en el que Brines parece situarse en otro umbral del cual no tendrá retorno. Aquel furtivo y empecinado “ladrón de las palabras” (“El porqué de las palabras”, *IL*, 372) que insistía en el engaño a pesar de su mudez, se mira, ya distante casi también de sí, “en los fragmentos rotos de este espejo/ que no ha sobrevivido a su pasar/ pausado y velocísimo” (*UC*, “Imágenes en un espejo roto”, 499). Borges, y otra vez los clásicos (la fugacidad escrita en sibilantes) vuelven en esta diseminación, donde parece que ya nada puede recomponerse.

### 1.2.2

Ya acordamos que uno de los desplazamientos más decisivos en muchos poemarios del 50 es la del pasaje de una palabra poética convencida de su capacidad de intervención en lo social al desvelo de una palabra autocrítica, que se pregunta por su eficacia respecto de la transformación de lo real al tiempo que se descubre como un precario “signo” de su representación. Asoma de este modo con insistencia la postulación de *la poesía como simulacro o máscara*, definición que en muchos casos se ha leído desde el profuso –y, a mi juicio, cuestionable- archivo de la teoría clásica de la posmodernidad, instalada en la pura futilidad del presente, el *pastiche*, la irreverencia lúdica y el vaciamiento ontológico (e ideo-lógico). No cabe en estos poetas –al menos en la espesura de sus idearios estéticos, aunque probablemente sí, aisladamente, en algunos ejercicios ocasionales- esta hermenéutica del simulacro. Menos en Brines, atada inextricablemente como está su poética a los *topoi* de la elegía (que nos retorna vivamente a la nostalgia del pasado, “relato” imposible para esta posmodernidad) y del barroco “teatro del mundo”, donde la máscara y el simulacro adquieren una densidad diversa y particular, inmersa en el “engaño” de la vida, concepto en sí mismo complejo y que el autor reformula, también de modo

complejo, según advertimos, en su *IL*: ante la Nada y el Olvido, el Engaño de la vida, una “ilusión”, un *sueño roto*, pero la única y apreciable realidad al alcance de nuestro goce, nuestro dolor y nuestra memoria.

Dentro de este contexto laminado de paradojas, “Escrito en el humo” de *PO* (197), un poema hondamente reflexivo que recuerda a “Amistad a lo largo”, de Jaime Gil de Biedma, equipara los rituales de sociabilidad en una reunión de amigos desrealizada por el humo, la música y la bebida con el carácter pasajero, velado, al cabo también “humo”, del ser y de la propia palabra que lo está escribiendo. Ese “velo” interpuesto entre la mirada y lo real alcanza el acto de escribir en su condición deficitaria y evanescente, atada al tiempo y a la consecuente corrupción y desaparición de los cuerpos. El título mismo del poema orienta esa lectura en simultáneo donde las palabras, al igual que las estrellas, “tienen, como nosotros, / la inquietud misteriosa/ de las cosas que mueren”.<sup>72</sup>

En relación con esto último, en el poema “Noche”, de *AN* (279), el abismo terminal de la existencia enfatiza el simulacro que arrastra a las palabras, también aquí falsas y efímeras estrellas que “fingen luz” (como estamos viendo, un motivo reiterado en la poética de Brines) en el residuo del mismo poema: “y las palabras lucen, como los astros, / más allá de su muerte o su vacío, / su rastro de hermosura, / su *máscara de vida*, en *este* instante vano” (subrayado nuestro). Es ése también el horizonte en el que se interpreta la escritura en “Definición de la nada” (302), de la primera parte de *IL*, un texto que insiste en definir justamente lo que es desasistido por el lenguaje, la Nada como pura negación y, sin embargo, “ésa es vuestra carne”. El poema gira en su propio vértigo al intentar una

---

<sup>72</sup> En su clásico estudio sobre el simbolismo francés, Anna Balakian establece un interesante contrapunto entre el “velo” romántico y el simbolista: “ Si el velo representa una barrera para los románticos, el ‘temblor del velo’, sugerido por Mallarmé en los años simbolistas, sugiere un movimiento, e incluso una remoción del obstáculo”. Resulta interesante pensar este símbolo que reescribe aquí Brines en esa oposición tan cernudiana de realidad y deseo. Cfr. BALAKIAN, A., *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid: Guadarrama, 1969, pág. 41.

enunciación incierta, pues habla “desde este fiel engaño de la ficción de la palabra”,<sup>73</sup> haciendo uso de esa misma palabra ilusoria. De este desconcierto es solidario el breve poema “Variación final” (319) de la segunda parte, que cierra la meditación en torno a Luzbel: “*El Ángel nada oculta:/ transparece./ Luzbel oculta el rostro/ del que nada escribió:/ se vació el ruido.*” Aquí la cursiva sitúa la enunciación en otro lugar, por fuera de la voz dominante. Si el Ángel (la Nada) aparece en toda su fulguración, Luzbel (el Olvido), es decir, “la nada manchada por la vida”, disuelve lo escrito en su fluir destructivo: lo que se nos presentaba en la utopía romántico-simbolista como lenguaje y perduración, en rigor es ruido y muerte. ¿Quién nos habla aquí? El resto de lo decible, una voz lejana y extinguida que “nada escribió”.<sup>74</sup> En el mismo sentido, también en “Insistencias en el

---

<sup>73</sup> Brines está usando aquí “ficción” con el significado barroco de “mentira” (con una valoración diversa del uso contemporáneo del concepto, que coincidiría mejor con “fingimiento”) dentro de un campo semántico conformado por vocablos como *sombra, muerte, cenizas, ilusión, sueño, mentira, humo* y sus derivaciones, todas ellas expresiones del “desengaño”, que en el siglo XVII traspasa los distintos ámbitos de la existencia, desde lo histórico a lo moral. El “engaño” brineano trae resonancias de esta familia de palabras, pero es al cabo ponderado como única certeza de realidad vivible –de allí su desesperado *carpe diem*, su trágico vitalismo, como bien define Andújar Almansa-, frente a la ausencia de otras realidades: “vidas” alternativas y compensatorias, creencias medievales o tardomedievales ante “el mundo engañoso e su halago”, como decía Manrique, que ya el mismo *horror vacui* del siglo barroco entrevé como insuficientes. Por su parte, Francisco José Martín desprende este uso de la filosofía contemporánea y lee a Brines en clave nietzscheana: según dice Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral*, la palabra es en realidad “un muro de metáforas que se interpone entre la realidad y los hombres” por lo cual “la cosa en si es completamente inaprensible”. Cfr. MARTÍN, F. J., *op. cit.*, pág. 119.

<sup>74</sup> La complejidad de *IL* rebasa lo metapoético para ingresar, directamente, en lo metalingüístico, a lo que se aboca la primera parte del libro. Allí, suspendida la pulsión amorosa de la mística tradicional en favor de la seca intelección, en la que el “vacío” le repele, le espanta” (en palabras de Duque Amusco) se atiende más a un esfuerzo nominativo para “descifrar” el mito personal del autor que a una reflexión sobre la praxis poética misma (modelización esta última “de segundo grado” en la semiótica lotmaniana) Títulos como “Definición...”, “Variación...” (ejercicio subsidiario del fracaso del anterior intento), “Los sinónimos”, “Significación última”, etc., son síntomas de este ejercicio designativo y de su inutilidad final. Así lo advierte Margaret Persin quien, si bien unifica autorreferencia lingüística y poética e interpreta la totalidad del poemario en esa clave (nosotros enfatizamos la distinción), intenta demostrar cómo en este libro “la búsqueda metapoética es una representación de la búsqueda de respuestas a las eternas cuestiones del destino humano, así como la mejor manera del poeta de analizar las relaciones entre la vida y el arte”. En sintonía con lo expuesto, señala que Luzbel representa aquí la aspiración prometeica del poeta en su afán de nombrar. Cfr. PERSIN, M., “*Insistencias en Luzbel*”, de Francisco Brines: hacia los límites del lenguaje y del ser”, *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, págs. 52 y 56 respectivamente. Una interpretación similar es la sostenida por Judith Nantell. En su lectura, “descifrar el poema es descifrar la experiencia existencial del hombre moderno”, y para ello pone en relación la poesía brineana con el existencialismo: el Heidegger de *El ser y la nada*, la noción sartreana de *visqueux* y el “caballero de la resignación infinita” de Kierkegaard en *Temor y temblor*. Cfr. NANTELL, J., “Modos de ser



engaño”, la segunda y última parte del libro, “el mal resultado” obtenido tras la pretendida “salvación” de la vida por la palabra (“Resumen fantástico”, 344) acompaña en “Días finales” (369) la anécdota del personaje, el escritor solitario y envejecido de muchos de estos textos, que “ardió en la soledad, y ahora escucha/ la primavera viva de los mirlos” de su heredad y agradece a los jóvenes bañistas “su desnudez, sus risas, el engaño/ que tienen de la vida”. La evidencia de la des-ilusión alcanza también a sus palabras, más adelante “rotas” (“Palabras desde una pausa”, 371) cuya fuga dibuja la irrealidad de quien enuncia, un fantasma de su propio pasado, y la del mismo acto de enunciar:

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

Asumido el Olvido, y con esa tonalidad híbrida tan característica de Brines en la que confluyen su mesurado lirismo con el relato meditativo, el texto autorreferencial que funciona a modo de epílogo de *IL* repasa su experiencia con las palabras “usadas” para “envejecer con algo de memoria y alguna claridad”, crear ficticiamente la belleza, adentrarse en la soledad. Este texto retoma puntiliosamente el ideario poético de Brines diseminado en su obra de creación y en sus entrevistas y ensayos críticos: la idea de la poesía como oportunidad inigualable de “conocimiento”, en sintonía con la ya referida polémica que por los cincuenta enfrentó esta función con la “comunicación”, permitiendo a los más jóvenes (los de Barcelona especialmente) afianzarse con señas de identidad propias

---

en *Insistencias en Luzbel* de Francisco Brines”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XII, I, otoño de 1987, págs. 33 a 55 (traducción nuestra) y el citado DUQUE AMUSCO, A., “Estética de la nada y del sufrimiento”, *Insula*, 376, 1978, págs. 1 y 12.

frente a sus mayores, y de la cual Brines no participó sino tardíamente.<sup>75</sup> En efecto, para el autor valenciano el poema genera un *plus* de saber desde la autonomía de sus intervenciones simbólicas, pero este saber, en sí mismo valioso por develar una verdad, no conduce a conocimiento positivo alguno. En principio, lo hemos dicho, este conocimiento “en proceso” implica para Brines un avance limitado y muchas veces desconcertante, cuando no fracasado: tal la naturaleza de su provisionalidad. Al mismo tiempo, ante la epifanía, el momento de “desvelamiento”, nos encontramos en sus textos con un escenario desolador, “la raíz tenebrosa de la vida”. Como han advertido algunos, entre ellos Martín en su prólogo a *IL*, en la poesía brineana se da

un doble proceso de desenmascaramiento y desvelamiento. Desenmascarar el engaño que mantiene prisionera la vida dentro de estructuras ilusorias que le impiden su fiel realización. Desvelar lo que se esconde tras el engaño, la verdadera faz de lo real, iluminar el misterio. Este doble movimiento es un proceso cognoscitivo que se cumple con determinación y sin concesiones [...] [y] los *signos desvelados* que el poeta descubre tras el incesante paso del tiempo son la soledad y la muerte de todo lo que le circunda, de su propia vida.<sup>76</sup>

“El por qué de las palabras” desnuda este proceso y nos advierte, en el final de un libro clave para el “conocimiento” poético del autor, que esos “vagos signos”, en su pretendida eficacia representativa, “no supieron separar la lágrima y la risa, / pues eran una sola verdad, / y valieron igual sonrisa, indiferencia./ Todo son gestos, muertes, son residuos”(373). Despliegue teatral, negación de la vida, restos de la verdad: simulacros confusos las palabras, quizá la suprema forma del Engaño, que dejan al autor de este poema (de este libro) a la intemperie, “mudo” y reptando, oculto en la “noche fosca” como una

---

<sup>75</sup> Dicha polémica ha derramado ríos de tinta y es bien conocida, por lo cual no nos detendremos en ella aquí. Un ajustado estado de la cuestión bastante reciente puede verse en LANZ, J.J., *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma, Edicions UIB, 2009.

<sup>76</sup> MARTÍN, F. J., “Prólogo”, en BRINES, F., *Insistencias en Luzbel*, 2º edición, Alicante, Ediciones Aitana, 1994, pág. 13.

alimaña, imagen invertida (como Luzbel de Dios) del antiguo vate sagrado o el poeta omnipresente que buscaba (y encontraba) “eternidades”.

### 1.2.3

La “ficción” de la escritura, imposibilitada de dar cauce a la intensidad y fluencia de la vida, alcanza también a otras prácticas culturales, a partir de lo cual Brines elabora una *teoría negativa de la representación*. No se trata aquí de remontar los históricos debates y prácticas artísticas concomitantes a partir de la crisis del modelo realista del siglo XIX, ni la posterior interrogación desesperada de las vanguardias, ni, mucho menos, como antes advertimos, incorporar estas propuestas a la crisis de representación *in extremis* planteada por la llamada posmodernidad. La prevención de Brines se hace extensiva, en cambio, a los procedimientos de diferición y mediación propios del arte y la literatura en general, su fijación sustraída del tiempo y de la libertad cambiante de la pura existencia. Brines no cuestiona tal o cual modelo de representación, sino la representación artística misma en tanto sucedáneo inevitablemente insuficiente de las *aguas mismas de la vida*, como decía Santa Teresa. Hay en este gesto, también, una lejana y vitalista herencia machadiana (“Abejas, cantores, / no a la miel, / sino a las flores”)<sup>77</sup> y el desapego melancólico del artista ante sus herramientas de trabajo (bien ilustrado por Durero en su grabado sobre la Melancolía) y que Borges definiera perfectamente en la voz agónica de su “Góngora”, el *artifex* y extraordinario paradigma de los modos de escribir y de leer del barroco culterano y que diera lugar, como modelo, a otras *ostraneries*: “Veo en el tiempo que huye una saeta/ rígida y un cristal en la corriente/ y perlas en la lágrima doliente”.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> MACHADO, A., *op. cit.*, Tomo I, “Proverbios y cantares”, LXVII, *Nuevas canciones*, pág. 316.

<sup>78</sup> BORGES, J. L., *Los conjurados*, 1º edición, Madrid, Alianza, 1985, pág. 83.

Es en *PO* donde se inicia y pondera la serie de estos poemas, como un llamado de atención, otra vez, sobre la insuficiencia del (los) lenguaje/s, en concomitancia con los núcleos problemáticos tratados hasta el presente. Así, en “Museo de la Academia” (103), el poema dedicado al “pintor italiano” (sin más datos, lo que refuerza la irradiación ejemplar del “caso” aislado), el observador de la pintura religiosa (el martirio de San Sebastián)<sup>79</sup> atraviesa con su mirada el cuadro y, en segundo lugar, la traslación de lo mirado a la intimidad del pintor. A diferencia de otros textos, aquí Brines retacea los datos de esa segunda secuencia (representativa de la relación obra/autor y por lo tanto analógica de su vínculo con el poema que estamos leyendo), para dejar la escena en un plano eminentemente descriptivo que nos permite, no obstante, inferir ese vaivén suyo tan habitual –de lo particular a lo general, de la anécdota a la reflexión sobre la misma-, y en el cual nos detendremos más adelante. Del pintor que “envidió la hermosura”, presa para siempre en el cuadro y en el museo, pasa el sujeto a la contemplación del crepúsculo de una ciudad inundada de referencias naturales, entre ellas las “estrellas”, aquí valoradas positivamente, en cuyo “misterio el pecho se conforta”.<sup>80</sup> Detrás de la rotunda antítesis por la que ambas estrofas dialogan, adivinamos claramente la postulación brineana en torno a la preeminencia de la vida en su “esencial heterogeneidad” por sobre el arte y su eternidad clausurada y clausurante.

---

<sup>79</sup> La referencia a San Sebastián, el “Apolo cristiano”, la extraigo de GÓMEZ TORÉ, *op. cit.*, 2002, págs. 108-9. Las iconografías más frecuentes muestran el martirio de su esbelta anatomía atravesada por innumerables flechas (entre los italianos, los tres cuadros de Andrea Mantegna o la más sugerente pintura de Marco Palmezzano, todas del siglo XV). De dicha circunstancia Sebastián fue rescatado para morir luego, azotado por los soldados del emperador romano Maximiano, en 288 d.C.

<sup>80</sup> En esta dirección no podemos sino citar unos memorables versos del poema “Aullidos y sirenas” (*OR*, 410) que reponen a un tiempo el tópico del *locus amoenus* simbolista del crepúsculo (escenario fundamental de esta escritura) y el romántico de la noche lustral y misteriosa: “...va la tierra, con flores y con montes a la orilla del mar, / y deliran los pájaros en la rosa de luz, / *antes que sea el cielo el panal bullicioso y callado de los astros*” (subrayado nuestro).

Una meditación cercana a estas reflexiones está presente en ese inquietante poema titulado “La mano del poeta (Cernuda)” (139), donde el explícito homenaje al sevillano se duplica en un texto largo e introspectivo, con ademanes clásicos, muy cercano a los suyos propios. Dividido en tres *tempos*, la anécdota inicial – la contemplación y el detenimiento en la mano de una momia egipcia en un museo, camino a Cambridge- dispara la admirada evocación de Cernuda, “de pie” siempre ante la incomprensión y sus propias e íntimas batallas, el supremo poeta “hecho con el divino fuego de los héroes” y por lo mismo “inerme” pues su “apetencia de luz era más poderosa”. El elogio del ausente, el exacto perfil con que se traza su figura de escritor “desdeñoso” y de “soberbio orgullo” en su apasionado y apasionante amor por la vida, se convierte finalmente en el asunto central del texto. La mano *viva* del poeta, “esa mano segura que imponía/ soberbia servidumbre a la palabra”, no podría nunca entonces espejarse en la de esa momia sola en el frío mortuorio de un museo cualquiera ni en el esmerado “arte” de su conservación, metáfora de una supervivencia estéril que muy lejos estaría de celebrarla, como no celebraba, al cabo, la vida sacrificial del santo aquel cuadro italiano.<sup>81</sup>

Del mismo libro es “SS Annunziata” (177-8), alusivo a la plaza de Florencia rodeada por la basílica homónima y el orfanato conocido como *Ospedale degli Innocenti*, diseñado por Filippo Brunelleschi hacia 1419. Aquí convergen nuevamente dos miradas contrastando pasado y presente, arte y vida. Los largos versículos dejan entrar la escena cotidiana de los edificios y la plaza, animados por los hábitos urbanos del verano en “la luz de la ciudad de los palacios”. En la segunda estrofa llega un “aire de otro tiempo” y la

---

<sup>81</sup> El museo es también en otros textos el símbolo paradójico del aniquilamiento de la vida, como lo son para la propia identidad los espejos, clásica metáfora del simulacro en la senda de autores como Borges. Un poema que unifica ambas poderosas referencias es “Objeto doméstico en museo” (*OR*, 398) que concluye de este modo: “Una misma mirada desde siempre, / desde el remoto origen al fin que sobrevenga.// Frustrada posesión del cuerpo misterioso. /El espejo o el mundo. Y nada nos refleja”.

enunciación sustituye el plano general por un plano primerísimo situado en la cabeza del amado, iluminada por “el destello del que sólo vive en el presente”. Contraste, nuevamente, de intensidades pertenecientes a estatutos ontológicos puestos en pugna, y de este enfrentamiento surge otra vez surge el privilegio de la vida: “todo aquello que acaso *sobreviva* al corazón del hombre/ era limosna pobre para los demás, porque *latías*” (subrayado nuestro).

Por su parte, el paradigmático poema “Relato superviviente” (187), dedicado a Carlos Bousoño y que lleva como didascalia parentética “Feria de julio en Valencia”, enfrenta a la multitud informe y bulliciosa con el aislamiento del sujeto preservado en el recuerdo de los viajes y el amor vivido o anunciado, “ese momento que justifica al hombre”, o aquel donde “la calle es vómito”, e incluso la repetida escena del amor invisible depositado en los cuerpos por la mirada del *voyeur*. Así Delfos, París, Salzburgo, Ferrara, Corfú, Oxford, constituyen las oportunidades de una experiencia de aprendizaje en el *ars amandi* —que deriva en Brines, como siempre, en una “razón” metafísica-, recordadas desde ese lugar familiar. La intensidad de la existencia atraviesa material, corporalmente, el poema, y escribe la hoja de ruta de nuestro propio viaje como lectores. Es esa intensidad la que sobrevive —a pesar del “vacío inmenso de la vida acabada” con que se cierra el texto- frente a los restos de la cultura milenaria, cuyo peso simbólico no supe su calor:

Imaginando las más sutiles traiciones del artista  
-*desnuda y fría piedra,*  
o en el *calor mentido de algún bronce-*  
cosa más fácil fuera aproximarse a su persona  
en el *sueño apagado* de algún museo venerable,  
pero *su carne verdadera*, esa que el tiempo muere  
con infame castigo, *latia,*  
y *era vida, y en ella había espíritu.*  
(subrayados nuestros)

Dentro del mismo libro, dos poemas contiguos, “Muros de Arezzo” (210) y “Solo de trompeta” (212), acentúan el tópico centrándose, respectivamente, en la pintura y en la música. El primero, a nuestro juicio el más modélico entre todos los que venimos analizando, sitúa la dialéctica *arte y literatura* en otro lugar concreto, la iglesia de Santa María de Arezzo, cuyos frescos de la “Storia della Croce” pintara con su línea severa Piero della Francesca en el siglo XV. Esta vez, el “más ardiente engaño” del arte (engaño de segundo grado sobreimpreso al primero, el de la vida), insiste en la estilización extrema del pintor italiano cuya huella pervive en aquella “*descarnada* iglesia” donde sin “fantasía ni invención” della Francesca “dejó el *orden* debido” en “la carne *serenada*” (subrayados nuestros), “sin fuego de alegría y sin tristeza”, al igual que su retrato del mundo natural. El arte, otra forma de la muerte, iguala a los seres en una perfección donde “el bien y el mal [...] no son pasiones” porque “feliz, sin libertad, vive aquí el hombre”. Según concluye claramente José Olivio Jiménez, la mano del artista (la mano del poeta) podría dar solución a “la nostalgia por un orden superior, regido por una serena perfección, y una perdurabilidad que el caos y la finitud de la existencia hacen tan absolutamente ucrónicas y utópicas”.<sup>82</sup> Sin embargo, “la diáfana inmutabilidad de las criaturas artísticas se logra únicamente usurpándoles el inútil como indeclinable ejercicio de la libertad”,<sup>83</sup> en un mundo alternativo que, asegura Gabriele Morelli, se exhibe en tanto “espacio ilusorio irrealizable para la condición del vivir humano”.<sup>84</sup> Aquí, al igual que en la melodía ajada del “Solo de trompeta”, “nada correspondía a la verdad del hombre”: la misma desesperada

---

<sup>82</sup> JIMÉNEZ, J. O., “Realidad y misterio en *Palabras a la oscuridad* (1966), de Francisco Brines”, en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998, pág. 97.

<sup>83</sup> JIMÉNEZ, José Olivio, *Ibidem*, pág. 97.

<sup>84</sup> MORELLI, G., “Motivo italiano en la lírica de Brines: ‘Muros de Arezzo’”, *Peñalabra*, 57, 1986: págs. 22-3.

certeza adquirirá en sus momentos finales la voz del “caballero [que] dice su muerte” (PO, 126) respecto de una intemporal, y por lo mismo asfixiante, vida “eterna”.

Resulta evidente tras el acercamiento a estos textos que el uso del referente cultural se encuentra en Brines alejado de la poética “novísima” a la que naturalmente convocan por proximidades varias, tanto epocales como de posicionamiento dentro de un campo artístico común. De hecho, resulta inaplicable aquí el conocido apotegma de Guillermo Carnero, “raso amarillo a cambio de mi vida”<sup>85</sup> porque, justamente, es la vida en su despedida y en su plenitud lo que la poesía de Brines intenta capturar, y, consecuentemente, todo aquello que desde diversos ángulos y planos, analógicamente, nos la revela. En este sentido, la apelación al mundo de la cultura, sobre todo la cultura griega y renacentista, se espiga con una función y un valor en las antípodas del juego, el decorativismo y el esteticismo de algunos de los poetas antologados por Castellet en 1970. Como muchos han observado, en los poemas del autor de *Las brasas* el gesto culturalista es desmontado por una insistente vocación alegórica, al decir de Morelli “una dialéctica de amplio respiro metafísico”,<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Es el *ritornello* del poema “Capricho de Aranjuez”, del libro *Dibujo de la muerte*, de 1967. Citamos un fragmento: “Raso amarillo a cambio de mi vida./Los bordados doseles, la nevada/ palidez de las sedas. Amarillos/y azules y rosados terciopelos y tules, / y ocultos por las telas recamadas, /plata, jade y sutil marquetería./ Fuera breve vivir. Fuera una sombra/ o una fugaz constelación alada [...] Dejad, dejadme/ en la luz de esta cúpula que riegan/ las transparentes brasas de la tarde./Poblada soledad, raso amarillo/ a cambio de mi vida.”. CARNERO, G., *Dibujo de la muerte*, Madrid, Cátedra, 1998. Por las propias alusiones de Carnero, creo entender que Brines le dedica su poema “Elección responsable”, de AN, “una ironía [...] benévola, hasta cálida [...] dirigida a un poeta ‘novísimo’ amigo del autor, al que se le señala la ceguera que viene a ser la incapacidad de asumir la vida real a cambio de imaginar actitudes y situaciones prestigiosas en un sueño de culturalismo historicista y aristocrático, de mitos artísticos y librescos, con el riesgo de quedar ayuno de realidad o de encallar en una absurda o malsana” (Cfr. CARNERO, G., “Una tranquila espera (la poesía de Francisco Brines”, en ARLANDIS, S. (ed.), *op.cit.*, pág. 47. Este comentario de Carnero revela complicidad y, sobre todo, atención a la reprimenda del poeta “mayor” y, como Gil de Biedma y Valente, admirado.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, pág. 22. En esta senda se sitúa también Andújar Almansa: “conviene tener en cuenta que la presencia de temas o motivos culturales se halla garantizada siempre en Brines por la concepción temporalista de su poesía. La mirada entre escrutadora y contemplativa sobre las obras de arte propicia una reflexión de carácter elegíaco y metafísico” (*op.cit.*, pág. 130).

<sup>86</sup> Este final recuerda a “Pandémica y celeste”, el célebre poema biedmano de *Moralidades* (1966): “hasta morir en paz, los dos, / como dicen que mueren los que han amado mucho”.



asumida desde la ética de un vitalismo del cual el arte es en todo subsidiario. El mismo Brines, en una entrevista de Sanz Villanueva, lo ha expresado en estos términos:

La cultura está muy directamente presente en algunos de [mis poemas], pero es una cultura en función de la vida. Esa es la diferencia que existe entre la poesía de *Palabras a la oscuridad* y el venecianismo. Gimferrer y Carnero escriben libros hablando de Venecia y no conocían Venecia. Es válido, pro yo soy incapaz de escribir un solo verso descriptivo si no conozco el lugar. Tengo que haberlo vivido. El lugar no me interesa por la cultura, y muchas veces la cultura incluso se oculta en el poema [...] El culturalismo, en mi poesía, está en función de mi vida más concreta que es lo que a mí me interesa. A mí me importa la poesía porque me importa la vida. Y me importa la poesía que me devuelva a aquella más intensamente, o que me la haga más inteligible o que me descubra mi propia ética, en fin, muchas cosas que te puede dar la poesía agazapada en su “fermosa cobertura”.<sup>87</sup>

En este contexto, muchas veces, el “valioso naufragio” de esta “ardiente invención de la belleza” (AN, 227) que en un poema de *IL*, “Actos de supresión” (309), llega a la desesperada pregunta de “¿cómo mostrar la imagen de la vida?”, alcanza, en ese y otros textos, la oscura evidencia ya no del fracaso del arte –poco importa el arte, al fin y al cabo– sino, efectivamente, de la vida, de toda esperanza de supervivencia en un tiempo cíclico que repite, con ademán de autómatas, el simulacro:

Fértil o estéril, ¿qué más da? Ardiente  
es el engaño. Y esto somos: torpes  
ensayos, en la sombra, de una argucia.  
Un maltrecho final:  
vanas repeticiones del olvido

#### 1.2.4.

Es esta gestualidad teatral la que ocupa otro de los rincones más inquietantes de la producción brineana, en la que intervienen como privilegiados actores las *figuras del poeta y del lector*, implicados inextricablemente en la creación poética. Si, como en el texto

---

<sup>87</sup> *op. cit.*, pág. 54.

anteriormente citado, advertimos a lo largo de esta obra la acechanza del tiempo y la consecuente vanidad de todo lo existente, incluyendo las palabras que dicen esa misma vanidad, la dimensión identitaria del poeta y del lector resulta también arrastrada por ese magma implacable: una temporalidad metafísica, atravesada por siglos de *pensar el tiempo* como la medida agónica de todas las cosas, desde Homero y Píndaro, las advertencias morales del imaginario medieval, y, en este caso, de manera impactante, según insistimos, el barroco español, Antonio Machado, el pensamiento existencialista. En este punto se suma una voz universal de esta orilla, Borges, con su perplejidad ante la identidad del escritor y de su lector, cuyas fugas ponen en jaque la subjetividad cartesiana en favor de un insobornable escepticismo de estirpe moderna: el yo no es el yo, sino también el otro, y el traidor puede ser el héroe, y el autor, el lector. Como la ficción misma puede ser la realidad, y a la inversa. “No sé cuál de los dos ha escrito esta página”, dice Borges, quien también se pregunta –muy cerca de Cernuda- en el célebre soneto “El Ajedrez II”: “¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonía?”. Vacilando entre la vida y la literatura, y desamparados ante un dios fallido, dormido o clonado en *Golems* infinitos e incesantes, en Brines el poeta y el lector son, además, la cifra del hombre arrojado a la perplejidad de la existencia. Porque escribir el mundo y leerlo, reescribiéndolo a su vez, metaforizan la creación imperfecta del demiurgo gnóstico, su fábula de “polvo y tiempo y sueño y agonía”.

Brines complementa el ejercicio terminal de estas preguntas con una percepción, si se quiere, más esperanzada, que alterna la evidencia del desmoronamiento con la posibilidad cierta de procurarse con el lector un encuentro “cordial”, desde la intensidad semántica con que Antonio Machado pensaba este calificativo. En la poesía de Brines existe casi siempre un interlocutor al que la voz se dirige: un *alter ego* que dibuja la propia

consciencia, el mismo sujeto que vuelve desde la juventud perdida, el sujeto amado, el lector. En esta poesía dialógica que ahonda en la reflexión y en la intimidad existe, en medio de las ruinas, la explicitación de una necesidad de encuentro que se pone por escrito, y que clama por el “asentimiento” del lector, según anticipamos, desde un *ethos* autorial fraguado por el poeta mediante distintas estrategias.

En *PO*, en un poema sin título, con el epígrafe “Tarde de verano en Elca” (78), el sujeto define con claridad la bitácora de este viaje conjunto. Los *versos sencillos* y cortos, el tono confidencial, la *humilitas* y el acuerdo del lector dibujan esta relación de paridad, al tiempo que reescriben otro perfil para este poeta igualado con aquél, en potencia, también, él mismo poeta. A diferencia del admirado Juan Ramón, para quien el protagonismo del autor como agente indispensable y privilegiado de nominación del mundo (“hoy te he mirado lentamente/ y te has ido elevando hasta tu nombre”)<sup>88</sup> signa unilateralmente el acto de creación, en Brines esa posibilidad (cifrada también en la “mirada”, aunque de otro modo)<sup>89</sup> constituye un don inmerecido, azaroso: “Yo no era el mejor/ para mirar la tarde, / pero me fue ofrecida [...] / Y no fue innecesaria una consciencia lúcida/ ni una más clara inteligencia”. El efecto persuasivo del poema radica en la exhibición de ese límite, situación que habilita la sintonía con el lector ya no por mediación de la palabra excepcional (sintonía, en rigor de verdad, imposible) sino desde la palabra de la vida. Nacida ésta, expulsada la plenitud, en el terreno vacilante de sus propias grietas, y por lo tanto, sujetos ella misma y su autor a la identificación y a la compasión con y del lector,

---

<sup>88</sup> “Cielo”, de *Diario de un poeta recién casado*. Cfr. JIMÉNEZ, J. R., *Segunda Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pág. 223.

<sup>89</sup> La mirada juanramoniana apunta a una revelación trascendente, de raíz neoplatónica, vinculada con el *intelligere* del que solo es poseedor el poeta (“Inteligencia, / dame el nombre exacto de las cosas”, dirá en *Eternidades*). En Brines, comprendida la verdad de la nada tras el trágico desvelamiento poético, la mirada se contenta con un saber inmanente y provisional, habitado por la memoria, el deseo y los sentidos, lejos de esa automagnificación fundacional que propone el maestro de Moguer.

deja ver, más allá de su cierta especificidad discursiva, la presencia convincente de una voz parecida a la nuestra: “Tú me comprendes con dificultad, / pero sabes también/ que es suficiente mi dolor, / y por eso me lees”.

El llamado al lector atraviesa con potencia un insoslayable poema de *AN*, “Entre las olas canas el oro adolescente” (231), cuyo título gongorino (un verso alejandrino, además) fricciona rápidamente con el contenido del texto, en donde conviven los dos grandes temas del “esplendor” y “acabamiento” de la vida, según ha definido José O. Jiménez la escritura brineana.<sup>90</sup> En ese ámbito mediterráneo –Grecia, uno de los lugares preferidos en la *bildungsroman* de nuestro personaje poético-, el sujeto pide a sus “ciegos” lectores que repongan con él, “creador de palabras de sombra”, la escena diurna del yo contemplando la belleza del muchacho en la playa, “ahora que escribo versos/ en la huérfana noche, / en el naufragio del amor”. *Voyeur* de la memoria ajena (y del deseo de ese, a su vez, *voyeur* gozoso y melancólico que habita en muchos textos de Brines), el lector puede, virtualmente, encontrar en estos versos un *lugar común*, la propia vida también allí narrada, para cuyo reconocimiento ha sido íntimamente convocado: “Mas acaso no habré llamado en vano./ Pretexto suficiente, testimonio piadoso/ si sois fieles testigos de vuestra propia vida”.

La segunda parte de *IL* vuelve a invitar a los lectores futuros en el poema de apertura, “Al lector” (323), esta vez tras las áridas verdades obtenidas en la indagación conceptista de la primera parte, las de esa “noche ya sin fin y sin estrellas” (“La perversión”, *IL*. 325). Las palabras se han vuelto ahora, en la “mirada nocturna” de este libro,<sup>91</sup> “manchas negras”, “herencia sórdida”, “vicio secreto”, “un dolor que pervive sin

---

<sup>90</sup> JIMÉNEZ, J. O., *La poesía de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2001, pág. 79.

<sup>91</sup> CAÑAS, D., *op. cit.*, pág. 79.

carne”. El sujeto poeta ha roto aquí ese pacto de confianza y establecido una distancia con sus lectores, interponiendo su saber lacerante: habla desde la muerte, es decir, es completamente lo otro. Solo en el cierre se une con ellos en un mismo destino final, y, también, en una pregunta literalmente retórica que, como hace Borges, interroga vanamente por *el dios detrás de Dios*: “Agotadme, cegadme con vosotros, en la muerte que os/ habrá de llegar, / y decidme, si acaso lo sabéis, ¿quién nos hizo?”. Por lo mismo, en “Noche de la desposesión” (*IL*, 342), donde “la noche hace el poema/ y en él se reconocen turbias sombras”, la omisión de la primera persona indica una “desposesión” diversa de la mística tradicional. Aquí la etapa iluminativa cumple en informar “una inútil verdad” y propicia la pregunta final, en la que el anonadamiento no es la unión con el Amado sino el ingreso en la nada, a secas, donde quien desconoce el origen y destino de su ser, planteado en el poema anterior, también escribe su propia desaparición: “¿Quién hizo este poema?”.<sup>92</sup> Llegados a este punto, el texto-resumen (aludido más arriba) con que cierra *IL*, como culminación desesperada de un trayecto especulativo en torno a la existencia y las palabras, escenifica (ya en una tercera persona existencialmente irreconocible para quien lo ha escrito)<sup>93</sup> la peripecia de una voz reducida, hemos dicho, a una silente alimaña nocturna:

---

<sup>92</sup> En el mismo libro la omisión del sujeto productor se reitera en “Provocación ilusoria de un accidente mortal” (326), donde la intensidad de la experiencia amorosa y su fatal conclusión habilitan el deseo de la muerte, generada desde el propio texto: “Quiero que mi vida y tu historia concluyan bruscamente/ Y si existe el poema, no fue escrito por nadie”.

<sup>93</sup> Aquí acierta en todo Jaime Siles cuando señala que la utilización de la tercera persona no es sólo una técnica de distanciamiento meramente retórica sino, sobre todo, existencial, que nos informa acerca de las relaciones de Brines con la pintura barroca. Del *cuerpo* al *bulto* y finalmente al *hueco* “el yo se despersonaliza [...] porque el *él* es el pronombre de la *no-persona*”, en un pase similar al “procedimiento del claroscuro en pintura [...] acorde con el sentido del tiempo”. Cfr. “Para las fuentes de Francisco Brines: sustrato barroco y refacción funcional” (1992), SILES, J., *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2006, págs. 253-270. Este tránsito pronominal lo hace bien explícito Brines en uno de los poemas de *UC*, unido al simulacro borgeano de la propia imagen en el espejo: “Percibo que la vida es más ajena/ de lo que nunca pude sospechar. Y este tedio de asomarme al espejo/ para ver que, el que miro, / debe de ser aquel que te amó tanto/ y que, al igual que a ti, / lo siento muy extraño./ ¿Y quién es el que soy?/ Ni siquiera habrá un día, en el futuro, / que alguien llegue a sentir, ni yo, /que aquel que fue, y estoy hablando del que hoy es, / es también un extraño” (“Reflexión sobre un incidente”, 507).

“Mirad al sigiloso ladrón de las palabras, / repta en la noche fosca, / abre su boca seca, y está mudo” (“El por qué de las palabras”, 372-3).

El paisaje nocturno diseñado sobre todo en la primera parte de *IL* cede su protagonismo en *OR* a una más serena aceptación estoica y al disfrute terrenal, dentro del cual ingresan poderosos poemas eróticos. De allí el tono suavemente elegíaco (al modo simbolista) con que se abre “Lamento en Elca” (388). La casa familiar y su naturaleza mediterránea animan el “camino” del conocimiento del personaje poético, “el hombre extraño que ahora escribe”, una tercera persona autoconsciente que se desliza, suavemente también, hacia la primera y la segunda, dispuestas todas a la contemplación gozosa y reflexiva de los dones de la vida: “Yo reposo en la luz, la recojo en mis manos/ la llevo a mis cabellos, / porque es ella la vida”.<sup>94</sup> No obstante, la extrañeza del que escribe persiste y profundiza con la llegada de la noche, y si bien no asistimos aquí a ese desgarró *ossiánico*, leopardiano, ante la indiferencia del mundo, la orfandad retorna con el arrastre de las “sombras”: “Y miro el mundo, desde esta soledad, / le ofrezco fuego, amor, / y nada me refleja”.

El abismo de la soledad se profundiza con trazos expresionistas en “Aullidos y sirenas” (409), escrito en versículos y agolpadas secuencias que generan un ritmo discrepante respecto de la tonalidad protagónica de la poesía brineana. El texto pinta en simultáneo la noche urbana de Madrid y la de Elca, pobladas de sirenas y de aullidos de perros que una voz desdoblada escucha “en otra habitación de un único habitante”. El final resume ese desdoblamiento serial, con una radical metamorfosis del sujeto, a la que asistimos, invitados como lectores, en el mismo momento de producirse: “Estoy, sin

---

<sup>94</sup> La densidad de la enunciación devuelve el cuerpo a la voz, en un camino inverso al que con lucidez señalara Jaime Siles según referimos en la nota inmediatamente anterior.

realidad, en Elca y en Madrid. Ahora pasáis la página. *Me rozáis el collar*. La habitación, a oscuras y callada” (subrayado nuestro).

Los últimos poemas autorreferenciales de *OR* y los de *UC* acompañan el progresivo ensimismamiento del personaje quien, nuevamente, parece instalarse en el paisaje nocturno de una meditación terminal, cercana ya a la *última costa*, y de la que el lector es solo un espectador implícito: “¿Qué ha sido de este viaje?/ Muy largo debió ser, por la fatiga, / o acaso fue muy breve, si existió:/ no puedo recobrar el olor de las rosas” (“Las últimas preguntas”, *OR*, 470). Si en *IL* el lenguaje se postulaba como un experimento de ardua decodificación, donde Brines intentaba designar (y entonces conocer) sus mitos personales, aquí el hablante naufraga más allá de las palabras en una media voz, la más baja de todas las posibles, instalado en un desierto de una aridez distinta que el lector puede esta vez perfectamente comprender pero que escucha lejos, como detrás de una pared. “Un hueco en la intensidad” (442, *OR*), de este modo, “el amado y vacío sabor de la existencia” que “ni siquiera es humo”, deja oír esa reflexión intradialógica en la que vida y escritura se entrelazan: “Me duelo de la vida, triste veo/ la consistencia viva de la mano que escribe, / este dócil papel, un inocente día de verano./ [...] y para nadie soy, ni soy siquiera, / esa imagen dañada”. En igual sentido se dirá en “El ojo solitario de la noche” (473): “Escribo estas palabras, y no entiendo/ por qué tan solo soy (yo que no soy)/ la confusión de unos sordos sonidos”. Baluceos que desaparecerán, ya en *UC*, en “El teléfono negro” (497), un texto alegórico de esta *performance* ensimismada, en la que el diálogo tan sólo textual con Juan Ramón (“Oigo otra vez los pájaros. Y sé que son los mismos/ que cantaban entonces, tan frágiles y eternos”) se trunca definitivamente para la vida, la memoria y la subjetividad, entidades sujetas al estrago del tiempo: “Tengo que hablar. Con quién, / si no salen tampoco sonidos de mi boca”. El “canto” celebratorio del conocido texto de Jiménez, cuyo

ideario cifra en el “pájaro”, al igual que Juan de la Cruz, el supremo emblema de lo inefable, se vuelve aquí una elegía, porque la eternidad de ese canto no alcanza a remediar, como en los poetas mencionados, la certeza de la desaparición, detrás de la cual desaparecen también el *Dios deseante* y el *deseado*.

Esa desnuda certidumbre (no la única, afortunadamente, según veremos) se da como revelación en el texto, espacio de epifanías varias y relato posible y necesario en esta poesía del “conocimiento”: “El poema, si uno tiene la fuerza de acabarlo, / da siempre la respuesta (“Reflexión sobre un incidente”, 507). Sin embargo no parece estar todo perdido. Hacia el final de *UC*, un texto como “La tarde imaginada” (529), donde los tiempos de la escritura y la lectura se sobrepunen en la autoconciencia del “poema haciéndose”, “la tarde imaginada” hecha de “palabras espectrales” reencuentra en el lector su alternativo y eficaz autor (el otro, el mismo), el complementario en quien la voz deposita la esperanza de nombrar y nombrarse: “¿Y a mí, quién podría salvarme?/ ¿Tus ojos, que ahora crean mi tarde inexistente?/ Lector: esfuérzate y enciéndela:/ está donde un olor de rosa te llega del camino./ Si existo es porque existes.”

En este sentido, un inédito último de Brines, que Luis García Montero incorpora en su antología del escritor y que se titula “Trastornos de una mañana”,<sup>95</sup> da respuesta a aquella súplica con un pronunciamiento cuya síntesis recoge la meditación de Brines sobre la relación autor/lector en el conjunto de su producción poética y ensayística. Aquí los “pájaros” juanramonianos, con sus “cantos de otros siglos”, regresan en la plenitud de su “eternidad” para dar fe ya no sólo de la potencia creadora del acto de la escritura (como quería el maestro) sino también de la del acto de la lectura: cantos y perfumes de “flores” que van de la literatura hacia la vida, y que en ese vaivén, nos devuelven a esta última en su

---

<sup>95</sup> *Op. cit.*, pág. 211.



mejor versión posible, como el aroma de aquel jazmín de esa tarde inexistente. De algún modo, este texto final (hasta el presente) sella la esperanzada apuesta de comunión, de “complementación” activa y generosa que, con *insistencia e intensidad*, ha defendido desde siempre nuestro autor de Oliva, Lo cito completo:

¿Qué sucede en los pinos, las palmeras?  
He leído el poema de un amigo  
y se han puesto a cantar todos los pájaros.  
Lo leía en voz alta  
y ellos sonaban con cantos de otros siglos.  
Hay también flores que llena la terraza bajo el azul:  
míralas vivas, son rojas y son ácidas.  
Un poema que suena como un pájaro  
y es también flor.  
Nunca vi una mañana  
(que cantara, que oliera)  
con tanta luz.

### 1.2.5.

Finalmente, y en relación con lo recién expuesto, la palabra poética, “composición de lugar” y “ejercicio espiritual” de la pérdida,<sup>96</sup> simulacro, representación fallida de la vida, escenario de fugas y restituciones del autor y del lector, en pocas pero intensas ocasiones se vuelve sobre sus propias reservas para recuperar su estirpe horaciana: lugar del *canto*, lugar de *salvación* Si bien la convicción de aquel *monumento más perenne que el bronce* y sus variaciones posteriores no articula sino parcialmente con el ideario de Brines, en el cual, según hemos visto, absolutamente todo lo existente, incluyendo el arte, espera su definitiva desaparición, la poesía, en este “paréntesis entre dos nada”, puede ofrecer una captura instantánea pero cierta del goce y de la intensidad de la vida.

---

<sup>96</sup> El nombre de Ignacio de Loyola debe ser puesto en relación con la formación jesuítica del poeta. La “composición de lugar” sugerida en los *Ejercicios espirituales* se encuentra, para nosotros, en completa sintonía con categorías laicas y más modernas como el “correlato objetivo” de Eliot al que apelara Cernuda, por ejemplo. En este sentido es útil ver la introducción de Francisco Bautista en la antología del poeta *Para quemar la noche* (Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, págs. 11-60) y el canónico ensayo de SILES, J., “Francisco Brines. Un clásico viviente”, *Nueva revista de Política, Cultura y Arte*, 80, 2002. En línea.

Así lo dice un texto como “Versos épicos” (*PO*, 111) donde la voz, unificada tanto en densidades temporales y espaciales como en experiencias de escritura con la de Virgilio,<sup>97</sup> mira y anticipa la materia de su canto, los cuerpos del amor en su plenitud, desconocedores de las miserias del tiempo: “Entonces, extranjero, ¿por qué cantas, / acaso te entusiasma este fracaso?/ Y, ciega, mi respuesta temblaría:/ yo canto la pureza”.

De *IL* es “Salvación en la oscuridad” (333), que penetra con sus pocos versos en la prodigiosa encrucijada de la tensión brineana entre la dicha y su pérdida, y cuya luz vacilante (esa luz liminar tan característica del simbolismo) asoma con mayor intensidad luego del “luto” gnoseológico de la primera parte del poemario. Otra vez, aquí, el pájaro juanramoniano “y el hombre que lo escucha”, y otra vez la escritura como pequeña pero cierta posibilidad de “salvación” que da fe paradójica de una existencia “en donde ya no existo”. Aun con “palabras desdichadas”, valen la apuesta y el modesto testimonio de este “milagro torpe/ de así sobrevivir [a la dicha], en el papel incierto”. Es la desesperada supervivencia de/ en la escritura que se repite en otro poema de este libro, “Recuerdo de la belleza humana” (357), que en sí mismo ofrece dentro del proyecto creador de Brines una teoría de la mirada diversa, de la que la existencia del otro, a diferencia del “mejor tú” de Pedro Salinas, puede prescindir: “¿Qué añade tu belleza a la belleza?/ Si tú no hubieras sido, nada sería tú, / como el posible Dios es sólo uno/ y mi mirada (el tiempo) te destruye”. No obstante, nuevamente aparece la poesía y su limitado poder creador frente la percepción

---

<sup>97</sup> La alusión, esta vez clásica, refiere los cantos V y IX de *La Eneida*, donde se cuenta la relación entre Niso y Euríalo, descrito éste por Virgilio como el más hermoso de los hombres de Eneas, y cuyo rostro intonso revela su condición de efebo. Se enamorará de Niso, mayor que él, pero muere en manos de Volcente, por batallar junto a su amigo, y tras él lo hace el propio Niso. La escena tomada por Brines es claramente el *exemplum* de la *hybris* juvenil frente a la muerte (real y simbólica), y, translaticiamamente, alegoriza la ilusión de eternidad humana. Es interesante pensarlo en relación con la literatura del Renacimiento, que incrusta el “caso”, a menudo mitológico, a modo de advertencia o moraleja, como hace Garcilaso con *Ode florem Gnidi*, entre otros ejemplos posibles.

del sujeto anclado en la temporalidad: "...el verso que ha entregado, en su milagro, / una invisible luz, y se hace el mundo". Algo de ese "reposado asombro" persiste, incluso más vivamente, en *OR*, dentro de un texto en el que la celebración y su inminente ausencia construyen la dialéctica en la que se mueve, también, la poesía. Con versos memorables, "Sitiado por la divinidad" (416), de este modo, dibuja el claroscuro de la existencia contraponiendo las palabras "con destino de sombra" al "cántico" "sitiado por la divinidad, por el oro del tiempo".

En *UC*, finalmente, tres breves y lacónicos poemas –la sentencia descarnada en polémica con la interrogación en tonos altos transita la oscuridad de este libro terminal– disputan entre sí los lugares de la voz desde perspectivas finalmente encontradas. "Experiencia sensorial al terminar un poema" (488) repone a través del texto que ha acabado de escribirse la relación sensorial con el mundo nombrado, cuya voluntad de creación dista del *nombre conseguido de los nombres* para elegir, a cambio, la varia y dispersa respiración de la vida: "El verso en que él se acaba ha dejado en mi carne/ un recobrado olor casi agotado/ de impura adolescencia y de azahar". En "Apuntes de viaje" (490), por su parte, los sentidos vuelven a hacer foco en la mirada del viajero y asimismo en los modos diversos de ver, en contrapunto, otra vez, con Juan Ramón: "En mi quiere quedarse el día que se muere/ como si yo, al mirarlo, lo pudiera salvar". La lira elegíaca y el subjuntivo, está claro, se distancian en todo del *fiat lux* asertivo de "Cielo" porque además ese dios –que no puede ser, ni nunca sido en esta obra, el poeta– acusa la misma exacta limitación del *otro dios* imperfecto que deja a su creación expuesta a la condena: "¿Y Quién hay que se mire, y que pueda salvarme?/ La luz se ha vuelto negra y se ha borrado el mar". Por lo mismo, hacia el final del libro, el "Verbo" es un regreso cuya epifanía, habitada por el paraíso de la infancia, nada debe a las palabras: "Y hoy, de nuevo,

el Principio. Y las aguas en él, / y en ellas la inocencia:/ la fresca risa de un niño nadador/  
que rompe en el murmullo de las olas que rompen” (“El regreso del Verbo”, 518).

Hay, sin embargo, un texto último, último tras la *última costa*, que Brines dedica a sus queridos poetas comarcanos Carlos Marzal y Vicente Gallego y quizá también al conspicuo *alter ego* que habitó tantos de sus diálogos. Allí, el maestro Brines escribe desde su umbral (o su abismo) otra propuesta, en un poema breve y de severa retórica que entrega a sus discípulos (y a sí mismo) como herencia y camino a seguir: una suerte de “punto cero” a partir del cual ¿será posible? asistir a un nuevo y depurado nacimiento del “canto”:

Hay veces en que el alma  
se quiebra como un vaso,  
y antes de que se rompa  
y muera (porque las cosas mueren  
también), llénalo de agua  
y bebe,  
quiero decir que dejes  
las palabras gastadas, bien lavadas,  
en el fondo quebrado  
de tu alma,  
y que, si pueden, canten.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> “El poema”, de la antología al cuidado de Luis García Montero, *op. cit.*, pág. 215.

## 2. DICCIÓN Y TRADICIÓN: LA INTIMIDAD MEDITADA<sup>99</sup> y <sup>100</sup>

*Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso  
y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar.*

J.L. Borges

Sobre la poesía de Brines nos decía en su canónico estudio José Olivio Jiménez: “No hay contradicción en diagnosticar para esta poesía, hecha de una fuerte conciencia de soledad, una definida voluntad clásica de forma”.<sup>101</sup> Las palabras del crítico cubano son pocas y sintetizan con eficacia singular los rasgos centrales de la poética brineana, según hemos desarrollado hasta aquí. Pero las reflexiones que disparan son muchas, y atañen, justamente por esa cualidad unificadora, a una epistemología de la lírica que incluye la obra del valenciano y a la vez la excede, en relación con las lecturas, el estatuto y las expectativas circulantes todavía dentro del campo artístico y en el lectorado respecto del género poético.

Jiménez habla con justicia de la ausencia de contradicción entre un tema y la vocación formal del poeta de Oliva. La contradicción posible nos habla, por su parte, de unas historias fallidas o por lo menos sesgadas de recepción de la poesía, sobre todo a partir del Romanticismo. ¿Por qué podrían contradecirse la emoción (en este caso, la “soledad”) con la exigencia -“clásica”, subraya Jiménez- por la forma? Dados los pactos de lectura establecidos desde aquella poética fundacional de la modernidad con el género –la

---

<sup>99</sup> La segunda parte de este título se la debo al poeta José Carlos Rosales, a raíz de un interesante artículo aparecido en Granada. Cfr. ROSALES, J. C., “Francisco Brines, la intimidad meditada” en *Granadahoy.com*, 15 de mayo de 2008. En línea.

<sup>100</sup> Lo que sigue es una versión revisada y corregida de dos capítulos de mi autoría: “Francisco Brines: la intimidad de una ardiente despedida”, en Laura Scarano (comp.), *Sermo Intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, Mar del Plata, Eudem, 2010, págs. 191-212 y “Brines, ensayo (y despedida)”, en Sergio Arlandis (ed.), 2013, págs. 63-87.

<sup>101</sup> *Op. cit.*, 2001, pág. 29.

“confesionalidad”, la “espontaneidad”, el excedente “biográfico”, la apelación directa a las “emociones” y a la “intimidad”, la atención a la *elocutio* más allá de la función meramente “expresiva” parece colisionar con las poéticas españolas inscriptas dentro de aquel canon dominante y sus resonancias más tardías.

Sin embargo, una indagación a contrapelo permite descubrir, al principio en los márgenes del sistema y luego progresivamente instalado en el centro de sus debates, el armado de un linaje que, tanto en la teoría como en la práctica poética, explora la potencialidad de la lírica como una actividad “intelectual”. Actividad que no sólo abona la reflexión conceptual, sino que la hermana con una *poiesis* que, en tanto *techné*, deja paso al uso vigilante de los materiales nuevos o heredados selectivamente de la tradición, tanto peninsular como extranjera. Una lírica que, más allá de aquellos pactos equívocos, cuestiona las simplificadoras teorías transitivas de la *identificación*, para llevarnos a terrenos poco explorados aunque, necesario es decirlo, nada ajenos al género desde la Antigüedad.

De este modo, las emociones *pensadas* por Francisco Brines ingresan en la esfera de la intimidad con la precavida conciencia de ser una escena de lenguaje. Quien busca decir “la verdad acerca de sí mismo”,<sup>102</sup> encontrar el “self” jungiano,<sup>103</sup> explorar en su consciencia intradialógica,<sup>104</sup> se erige como actor en uso de una palabra que no es sólo suya. Porque, en rigor de verdad, aquel recóndito paraje indecible e indecible, signado por “el deseo [...] sin la mediación de códigos o rituales sociales”,<sup>105</sup> objeto de la psicología, la filosofía y la metafísica, matiza esa condición ontológica y psíquica como tal

---

<sup>102</sup> PARDO, J.L., *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, 2006, pág. 14.

<sup>103</sup> PUJANTE, D., *op. cit.*, págs. 46 y ss.

<sup>104</sup> ARANGUREN, J.L., “El ámbito de la intimidad”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.), *De la intimidad*. Barcelona, Cátedra, 1989, págs. 17-24.

<sup>105</sup> PEÑA MARÍN, C., “El discurso de la intimidad”, en CASTILLA DEL PINO, *ibidem*, pág. 77-96.

todas aquellas veces en que resulta modelizado por el discurso del arte y la literatura, según bien advirtieron historiadores de la vida privada como Ariés y Duby.<sup>106</sup> El discurso de la intimidad ingresa así en lo público, no sólo porque será leído, sino porque en el proceso mismo de su construcción comercia con unos modos de pensar, de escribir y de proyectar lo íntimo que, además de exhibir la distancia entre lo que se dice y lo que (de acuerdo con la teoría “expresiva”) se “vive”, arrastran una “dimensión narrativa”,<sup>107</sup> hecha de convenciones y genealogías, voces y páginas de otros.<sup>108</sup> La intimidad escrita se espiga entonces como un tropo, una figura de sustitución –metáfora y metonimia– y, con esa potencialidad, atraviesa la historia de los discursos eligiendo, desechando, rehaciéndose cada vez a sí misma, en la búsqueda de unas formas para decirse que son, en pureza, más ajenas que propias, más públicas que íntimas.

Este segundo tramo de nuestro libro, entonces, pretende recomponer en la poesía de Francisco Brines los diversos perfiles de una intencionalidad meditativa e intimista, que pone en jaque las teorías de la identificación inmediata pactadas desde las *misreadings* románticas en torno a la poesía lírica. Mediante la apelación a diversas estrategias

---

<sup>106</sup> Según los autores, “... en la época en que el espacio privado va ganando terreno por obra del predominio de la intimidad frente a la civilidad [...] las nuevas prácticas de la literatura convierten ese ámbito privado, ya constituido y protegido, en objeto privilegiado del más público de los discursos”. Cfr. “Formas de la privatización”, en ARIÉS, Ph. y DUBY, G., *Historia de la vida privada. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 1991, págs. 164-5.

<sup>107</sup> ARFUCH, L., “Problemáticas de la identidad”, en ARFUCH, L. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Bs. As., Prometeo, 2002, pág. 25.

<sup>108</sup> Interpreta Meyer Abrams la “teoría expresiva” como aquélla en que “la obra deja de mirarse primariamente como el reflejo de la naturaleza, real o mejorado; el espejo puesto frente a la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta”. Retomando un estudio más tardío de John Stuart Mill de 1833, ve que junto con su definición de que “la poesía es la exteriorización o expresión del sentimiento”, aparecen tomados en cuenta la cuestión de la forma poética “lírica” como “la más idónea para la poesía, y valorables criterios tales como la sinceridad, la espontaneidad, la desaparición del mundo externo como referencia, y la utilización del discurso analógico del sentimiento, como *figura* del alma del poeta, algo que, en contra del Romanticismo mismo, y acaso desconociendo su extrema filiación, resume Eliot más tarde, en su concepto de ‘correlato objetivo’. Con la preponderancia del artista, desaparece la importancia del auditorio: el arte se vuelve un ejercicio narcisista.” Cfr. ABRAMS, M., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975, págs. 44 y ss.

compositivas (un ritmo y un tono “clásicos”, usos retóricos de la tradición, reescrituras de géneros canonizados y otros ejercicios de “distanciamiento”) Brines consigue deslindar la representación de la intimidad del efecto patético tanto en la escena privilegiada de su poética, esto es, la *insistente* conciencia de la temporalidad, cuanto en los cuerpos concretos celebrados por un empecinado vitalismo a la vez que devastados por esa misma temporalidad.

En este sentido, ingresaremos sesgadamente en estas *composiciones de lugar* que anudan en la poética brineana dicción y tradición, a partir de algunas calas entre sí intersectadas y no aleatoriamente escogidas: la naturaleza eminentemente elegíaca de sus versos, las tramas retóricas y conceptuales en las que anida su “clasicismo” y la modalidad “ensayística” de su poesía, constituida esta última como toma de posición gnoseológica y elección enunciativa, por la que Brines se incorpora en el dilatado linaje de la *poesía del pensamiento* europea.

## **2.1. *El dolorido sentir***

Dijo alguna vez Brines que toda su poesía es “una extensa elegía”,<sup>109</sup> y, en una entrevista, ha agregado: “soy un poeta elegíaco, como lo son todos los poetas”.<sup>110</sup> Más allá del incompleto acierto de esta afirmación del autor valenciano, que deja fuera, por ejemplo, a la poesía social, es cierto que la “lírica” vuelve a definirse como tal en el Romanticismo y, en España particularmente, por el arrastre insoslayable del Barroco donde, como dice Pedro Ruiz Pérez en su estudio sobre la elegía en el siglo XVII, asistimos a “ la irrupción

---

<sup>109</sup> *Op. cit.*, 1995, pág. 24.

<sup>110</sup> *Op. cit.*, 2002, pág. 28.



definitiva del yo, la expresión lírica de la subjetividad, el sentimiento de la pérdida, el espacio de la memoria, el discurso, en suma, de la melancolía".<sup>111</sup> El tono "élego" que habilita para el género un campo de filiaciones más laxo que en el siglo XVI, colocándolo por encima de una combinatoria limitada de ciertas variables retóricas y pragmáticas, recupera la intimidad de la elegía clásica por encima del elogio funeral concerniente al ámbito público y se proyecta decisivamente en la poesía contemporánea.

Pensar en la elegía supone por lo tanto avizorar una posible constelación temática y, al mismo tiempo, adentrarse en los principios constructivos de un "tono". La producción brineana desde su primer libro puede, en este sentido, leerse como el viaje llevado a cabo por un único sujeto, un "personaje poético" que en la jornada inaugural de *LB* se mira y vive—fotografía una y otra vez repetida— desde su prematura vejez, un paraíso ya perdido, la soledad otoñal: "Entra un hombre sin luz y va pisando/ los matorrales del jazmín, le gimen/ los pies, no mira nada" ("El balcón da al jardín...", 19). Esta escena inaugural lo introduce en la vida como *falta* (temporalidad, dolor, soledad, melancolía, ausencia, pérdida, muerte, engaño, desengaño, nada, espejos vacíos, vanidad de los hombres, de las palabras y de las cosas, creadas por el azar o el sueño, hemos dicho, de un dios borracho o muerto) y como *celebración* (deseo y goce, sensualidad y sensorialidad) hasta arribar al *otoño de las rosas*. En esta estación alegórica, en muchos sentidos, se impone no sin esfuerzo la mirada serena en torno al camino transitado, "la seca aceptación del mal o la alegría/ un secreto entusiasmo de haber sido" ("Días de invierno en la casa de verano", *OR*, 387), a la espera del embarque final —Machado, pero también las "aguas negras" del Leteo— de la *última costa*: "Llegábamos exhaustos, con la carne tirante, algo seca./ Un aire inmóvil, con flecos

---

<sup>111</sup> *Op. cit.*, pág. 326.

de humedad, / flotaba en el lugar./ Todo estaba dispuesto./ [...] Mi madre me miraba, muy fija, desde el barco, / en el viaje aquel de todos a la niebla” (“La última costa”, *UC*, 533).<sup>112</sup>

Junto con la poética vitalista del amor y la naturaleza mediterránea (la finca natal de Elca, con sus naranjos, azahares, nardos, pinos, limoneros, palomas y, por supuesto, “el olor de las rosas”), atributos del ser ponderados como tregua frente a las acechanzas del tiempo, el “dolorido sentir” de la elegía dispone su protagonismo en dos escenarios fundamentales. De una parte, la elegía existencial o metafísica, enraizada tanto en la moral estoica del Barroco como en el nihilismo existencialista contemporáneo:<sup>113</sup>

Porque os hablo de un muerto,  
de alguien que está alojado en la humedad perpetua,  
y no es verdad que esté más vivo que nosotros,  
como pretendo aseguraros.  
Cae ceniza detrás de las ventanas,  
muertas hojas sin savia, y el espectro del cielo  
sin color.  
(Tan sólo un poderoso cadáver que soñara  
nos pudiera crear de esta manera).  
 (“Ceniza en Oxford”, *PO*, 146)

De otra parte, la elegía amorosa, que remite (al igual que las “eróticas” del *carpe diem* y las pedagogías del *ars amandi*) a la literatura clásica, directa o mediada por las lecturas de Cernuda y Cavafis, en un lamento que involucra no sólo el término del amor, sino también la vejez de los cuerpos que aman: “En la mañana solitaria, amaros, / acelerad

---

<sup>112</sup> La poesía “crítica” característica de algunos poetas del 50 está apenas presente en *MNI* y en los poemas satíricos de *AN*. Respecto del gesto satírico, algunos, como José O. Jiménez, Carnero, Gómez Toré y yo misma, pensamos que introduce, desde la mirada burlesca, quiero decir, no “lírica”, una suerte de crítica ante una “falta” moral o cívica: otra posible cara de la “elegía” y, por lo mismo, su función social y políticamente productiva, esto es, el *recordar, advertir, reponer*. Cfr. ROMANO, M., “La *aquexada pasión* de Ángel González”, *Revista Zurgai, Con Ángel González*, número monográfico de homenaje al poeta, junio, Diputación Foral de Bizkaia, 2005, págs. 80-85.

<sup>113</sup> David Pujante, citando al Steiner de *Pasión intacta* (1997), nos habla en Brines de una doble “herencia teológica” conformada por el barroco español con su base católica y el existencialismo de Kierkegaard. Cfr. *op cit.*, pág. 57.

el corazón, como/ si fuese el solo signo de la vida./ Perdurable tan sólo es el vacío” (“El triunfo del amor”, *AN*, 226).<sup>114</sup>

Ambos escenarios, además, están transitados por la productividad modelizante de la *memoria*, la cual, como bien aseguran muchos, impone en esta poética una serie simétrica de categorías desdobladas: presente/pasado, aquí/allí, juventud/vejez, etc.<sup>115</sup> Los paisajes propiciados por el recuerdo enlazan estos textos con la coloratura ocre y dulcificada del simbolismo, un “elegante impresionismo”<sup>116</sup> en diálogo con el primer Machado y con Juan Ramón Jiménez, a través de una intensa mirada “crepuscular”, según aludimos, finamente estudiada por Cañas en su libro de 1984.<sup>117</sup>

No obstante, esta poética de la *ausencia* prevé con sostenido acierto también una poética del *decoro* que, como querían los clásicos, aleja esta escritura de todo efecto de espontaneidad desbordada para ingresarla en el marco severo y grave del discurso moral y meditativo de los autores áureos -Aldana, Fernández de Andrada y, por supuesto, Quevedo- que Brines combina adecuadamente, dijimos, con un lirismo donde resplandece la vida como don “inmerecido”. En esta cualidad *reflexiva* del propio discurso, y no sólo sus asuntos, quisiera detenerme entonces. Ir hacia la *intimidad* de un *estilo*, para adivinar la

---

<sup>114</sup> Dentro de este mapa, Brines titula puntualmente como “elegías” (combinadas con otros géneros o expresiones) algunos poemas de su obra, y, según indicamos, en 2010 ha publicado con textos éditos e inéditos una *plaque* llamada *Elegías a M. B.* Aglutinados con mayor densidad por su título, el “caso lamentable” aquí gira en torno a un motivo fundamental: la memoria “dolorida” de “M.B.” (María Bañó, la madre del autor), cuya muerte, entrevista en principio como amenaza cierta y luego sucedida, es el disparador de una serie de asedios a la tradición barroca y a su tópica desasida del mundo. Dado que dichos textos merecen un pormenorizado análisis que no realizaremos aquí, remitimos a nuestra comunicación en prensa “Un dolorido sentir. Las *Elegías a M. B.* de Francisco Brines.”, en *Actas del VIII Congreso LESOE: Hacia Lope de Vega*, Mar del Plata, UNMDP, 21 al 23 de noviembre de 2012, y al artículo de DIAZ DE CASTRO, F., “Sobre la poesía última de Francisco Brines”, número monográfico de *Insula*, 2011, págs. 48-50.

<sup>115</sup> GÓMEZ TORÉ, J. L. *op. cit.*, 2002, pág. 43.

<sup>116</sup> GALLEGO, V., “Francisco Brines: poeta y mago”, en monográfico de *Insula*, 2011, Madrid, págs. 33-5.

<sup>117</sup> Sin ánimo de extenderme, me parece oportuno aludir a la asociación sensorialidad y memoria y la consecuente “reminiscencia”, a la manera proustiana, combinada con otras operatorias más racionales de recuperación del pasado. De hecho, Brines titula “Reminiscencias” a un poema de *AN*, en el que leemos: “la memoria es de vidrio; / nos ayuda/ congela, enturbia el tiempo”. (274).

previsión trazada en la elaboración de sus planos, la rotación silenciosa de sus engranajes, la sutura y el encastre de los diversos materiales pensados por uno de los *migliori fabbri* del grupo del 50.

## 2.2. Una moral de las formas

Ya hemos hablado del “tono” y mucho puede decirse de este concepto, desde las teorías del lenguaje musical y su inevitable comparación con la praxis poética, el arte de la retórica, la historia de los géneros o “especies” y los pactos virtuales y pragmáticos de la comunicación literaria entre autor y lector, además de su necesaria correspondencia “armónica” con el resto de los niveles significantes del enunciado.<sup>118</sup> Según Kurt Spang, en unas reflexiones que bien pueden asociarse a las de Ballart y su *ethos* poético (aquí citadas), el tono “designa una relación implícita entre lo psíquico y lo físico, entre manifestaciones anímicas y sus repercusiones sensoriales”<sup>119</sup> que encuentra en la clásica “doctrina de los afectos”, redesignada por él mismo como teoría de “los movimientos anímicos”, sus vínculos con la oratoria y el arte de la persuasión. Si “los afectos siempre repercuten en el tono de las exteriorizaciones humanas [...] [tanto reales como fingidas] “son también responsables de las repercusiones que puedan tener sobre los receptores ya que funcionan como una especie de catalizadores que inician y mantienen la ‘sintonización’

---

<sup>118</sup> “La armonía se funda lo que re-suena al oído y al pensamiento, y es el elemento fundante del tono o tonalidad, no sólo por esa resonancia sino por las relaciones tipificadas que establece con esos otros elementos: el tono épico se caracteriza por una tonalidad frecuentada por ese género pero también por un ritmo, una estructura general, etc.”. Cfr. PEREYRA, V., *Relaciones entre música y poesía. Prolegómenos teóricos para un abordaje semiótico*, Beca del Fondo Nacional de las Artes (Argentina), 2002, pág. 56 [obra inédita].

<sup>119</sup> SPANG, K. *Op. cit.*, pág. 388.

con la base afectiva y tonal de un mensaje”.<sup>120</sup> En cualquier caso, lo fundamental para decir es que el tono “se oye” y detrás de éste, se oye una voz modalizada a partir de “movimientos anímicos”. En los poemas brineanos, esa voz establece con los lectores una relación de confianza merced a la austeridad del tono “bajo” y, en consecuencia, la empatía suscitada por un virtual diálogo en paridad.<sup>121</sup> Como ha expuesto con pertinencia Juan Ferraté al hablar de la “justeza en el tono”, “la expresión del poeta es, en efecto, la expresión del lector, mientras dure para él el poema, mientras él, como lector, se lo represente para sí y consigo mismo”.<sup>122</sup>

El talante reflexivo de la poesía brineana encuentra en el endecasílabo blanco o suelto su principal apoyo tonal. Si bien no es ésta la única medida versal usada por el poeta —que apela a otros metros largos, como el alejandrino y el versículo y, más ocasionalmente, a formas de arte menor— es sin duda la protagónica. Protagonismo no ocioso, si consideramos que fue el endecasílabo la medida que revolucionó la lengua poética española del siglo XVI y la puso en relación con el creciente imaginario humanista, pues su ritmo aletargado y paroxítono, menos dependiente de la rima que el octosílabo y combinado a menudo con el encabalgamiento, permite la expansión meditativa, el autoconocimiento subjetivo, la indagación demorada en cuestiones morales, filosóficas, metafísicas. Brines lo utiliza solo o —lo más frecuente— combinado con versos más cortos, con el fin de aligerar y

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, pág. 391.

<sup>121</sup> En algunos poemas, sin embargo (pienso en *OR* y *UC*), la restricción de temperamento cede paso al barroco tenebrista en la acentuación retórica de contrastes mediante el uso de interrogaciones y exclamaciones, palabras-clave escritas con mayúsculas (algo que también acusa el discurso seco, conceptual, de ese extraño libro que es *IL*), o bien a la ansiedad romántica de los polisíndeton a menudo incluidos en versículos de largo aliento. Hay, por lo demás, un adensamiento de imágenes sensoriales en *LB* que se retoma, en clave fuertemente erótica o en relación con una naturaleza “encendida”, en *OR*. En otros, el gesto satírico en algunos tramos de *AN* o la fingida “neutralidad” conceptista de textos claves de *IL* interponen un obstáculo en la naturaleza de esa empatía que, pese a estos desvíos, será siempre dominante.

<sup>122</sup> FERRATÉ, J. “Dos poetas en su mundo”, en *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 359.

poner en práctica el también clásico arte de la *varietas*. No obstante, según bien indica Baehr respecto de los moldes estróficos mixtos del Siglo de Oro, como la *stanza*,<sup>123</sup> la superioridad numérica de los versos largos respecto de los breves nos lleva a reconstruir en la escucha un tono “grave”, coincidente con la adensamiento conceptual de la poética brineana. Aquí un ejemplo, en un fragmento que reconstruye privilegiadamente cuanto venimos diciendo:

En la heredad recluye la memoria  
y el cuerpo que declina. Todo muere  
sobre este mundo vivo; y el naranjo,  
y el vuelo del palomo, es traspasado  
por un rayo otoñal desde el azul.  
Se acompaña de libros, los paseos  
llevan a él olor de abiertas rosas,  
y el suave abatimiento de los días.  
Ardió en la soledad, y ahora escucha  
la primavera viva de los mirlos.  
(“Días finales, *IL*, 369)<sup>124</sup>

Interesa subrayar asimismo que, en particular, el endecasílabo blanco estilizado por el poeta de Oliva es, en la tradición áurea, el de la epístola, y su modelo el Garcilaso de la “Epístola a Boscán”. Valorado explícitamente por Brines, “aqueste descuido suelto y puro” convoca la oportunidad de desarrollar laxamente un asunto, un pensamiento compartido que, dado su carácter misivo y la naturalización de su ritmo, forja una lengua –siempre culta- próxima a la conversación.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> BAEHR, R., *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973, pág. 343-54.

<sup>124</sup> Como puede oírse en este fragmento, modélico en muchos sentidos, se evita la acentuación enfática y se insiste en los endecasílabos heroicos, melódicos y yámbicos, más proclives a la retracción elegíaca y reflexiva de esta poética.

<sup>125</sup> Algunas curiosidades más: el blanco es el verso con que se traducían los dramas grecolatinos (los *sciolti* de los parlamentos permitían, como en la epístola, una mayor relajación respecto de la rigidez de los asuntos) y es la medida socarronamente utilizada por Lope en su *Arte Nuevo* con el doble fin de ironizar sobre el “arte” al tiempo de adecuarse, en este caso, a la “alocución” en el verso de la epístola. Tuvo especial fortuna en el

En esta poesía “moral”, como querían los barrocos, la elección del tono es solidaria de la utilización táctica del *silencio*, que funciona como pausa meditativa dentro de secuencias de poemas interrelacionados entre sí por un asunto que se va desplegando paulatinamente, por complementación y/o contraste (pienso en las diferentes series de *LB*, o en la segunda parte de *PO*, o en los “movimientos” internos de los poemas largos). Como en la música, el uso del silencio prevé la tregua necesaria para la transformación de los “tempos”; finge una suerte de interlocución paradójica entre la voz y su lector, entre el que dice/escrbe (o calla) y el que escucha/lee (o espera) en una intensa empatía de ritmos meditativos, marcados tonal y gráficamente por el punto final de cada texto, en tanto repliegue de cada conciencia sobre sí misma en los respectivos actos de escritura y de lectura. Como consecuencia, introduce en este discurso el punto de tensión máximo en la construcción del “efecto” de intimidad, porque, según bien dice Pardo, “la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir [...]. Es lo que callamos cuando hablamos”.<sup>126</sup> No me he referido aquí al silencio como el ejercicio sistemático de la “cortedad del decir” (los poemas de Brines son, en general, de largo aliento), sino, según Pereyra, en tanto aquel significante “que se encuentra regulado por su función dentro del discurso, el que mesura el valor rítmico del sonido y contribuye a su vez a la construcción de la *frase* musical, o *respiración* poética”.<sup>127</sup> No obstante, como en la retórica llamada “del silencio”, éste, lejos de ser un significante vacío, es virtualmente un actor fundamental del sentido.

---

ámbito de la poesía inglesa a la que Brines, como se sabe, no es en absoluto ajeno, ya que el *blank verse* es el verso leído primero y luego escrito, también, por Cernuda (y Borges, por ejemplo).

<sup>126</sup> *Op. cit.* pág. 55.

<sup>127</sup> *Op. cit.* pág. 62.

Al ritmo impuesto por estas estrategias se aúna el disimulo calculado de la modalización, poco o casi nada inclinada a exponerse en *figurae patheticae*. Un ejercicio permanente de retracción que no abunda, por ejemplo, en interrogaciones y exclamaciones (artilugios del tono “alto”), para ahondar en los distintos timbres de una aserción oscilante, que sabe de su precariedad, o bien en el “docere”, más seco y distanciado, de la moraleja. El sujeto, salvo en aquellos textos centrados en el goce del amor, la belleza y los escenarios naturales, en los cuales asistimos a un exquisito equilibrio entre sensualidad y voluntad moralizante, se pronuncia en la media voz de una *ataraxia* que combina la sabiduría estoica con un nihilismo desesperanzado: “El destino del hombre es ese grano diminuto de arena/ que el viento arrastra ciego;/ la ola de la mar que curva el cuerpo/ y muere, o pasa y llega hasta la orilla” (“El Santo Inocente”, *MNI*, 57).

La vocación objetivadora de esta poesía la lleva a la búsqueda de una sobriedad tropológica que se niega con decisión al gesto rupturista o extravagante para apelar a otros usos reconocibles en diversos volúmenes de una prestigiosa biblioteca “clásica”. En primer término, asistimos a la reescritura –explícita o encubierta- de tipos textuales canonizados (madrigal, epigrama, canción, sátira, epístola moral, alocución). Algunos títulos resultan contundentes en este sentido: “Versos épicos” (*PO*), “Epitafio romano”, “Alocución pagana”, “Madrigal nocturno” (*AN*), “Madrigal con epigrama”, “Canción de los cuerpos”, “Autoelegía y una sombra” (*IL*), “Madrigal y autoimproperio”, “Envío del recién llegado”, “Nocturno” (*OR*).<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> El “nocturno” modernista, con sus alejandrinos, está presente también, en un poema así llamado en *OR* pero desprovisto del ritmo consonante y su léxico enfáticamente saturnino, para conservar sólo algunos usos característicos, asociados al efecto “melancólico” de su equivalente musical. En *PO*, por lo demás, el “Nocturno del joven” (84) establece un claro vínculo con Cernuda y Gil de Biedma y la compartida alegoría del “balcón”.



A la reescritura de estos géneros y subgéneros discursivos se suman, naturalmente, las resonancias intertextuales más o menos intersectadas con los hipotextos originales (la *Palatina*, Marcial, Catulo, Horacio, Ausonio, Manrique, Garcilaso, Góngora, Quevedo, Fray Luis, etc.) y la presencia decisiva de una colección tópica variada que recoge prioritariamente, en esta línea, muestras de la antigüedad clásica y de los Siglos de Oro. Las hay renacentistas como el *collige, virgo, rosas*, reapropiado más tardíamente por Ausonio; el *locus amoenus* y el *beatus ille* de la Arcadia mediterránea formulado éste último, según Gómez Toré, en la conjunción de lo pagano y lo cristiano, al que se suma otro tópico familiar, de estirpe ascética, como el *aurea mediocritas*;<sup>129</sup> el *carpe diem* en el que muchos han visto la complementación con el inevitable *tempus fugit* de esta poética temporalista, y que da cuenta, como bien dice Andújar Almansa, de un “vitalismo [epicúreo] intraducible para la ideología cristiana” en el que se espiga al cabo el “materialismo optimista” del poeta, surgido tras “aceptar los límites de la vida renunciando a cualquier esperanza de inmortalidad”.<sup>130</sup> Y, por supuesto, el muestrario barroco, combinado a veces con la elegía y la tragedia románticas<sup>131</sup> y los *temores, temblores* (y *terrores*) del existencialismo: el *horror vacui* y el *memento mori*, y los *ubi sunt* y *vanitas vanitatum* carentes de las respuestas consoladoras que asistieron a Manrique. Como algunos han visto, se incorpora a estos archivos de modos sutilmente diversos la antigua y tradicional correspondencia entre

---

<sup>129</sup> *Op. cit.*, 2013, pág. 161.

<sup>130</sup> Cfr. “Clasicismo y culturalismo en la poesía de Brines”, en *op.cit.* pág. 97.

<sup>131</sup> En el mismo libro, y en un reciente artículo (centrado en las relaciones entre Leopardi y Brines), Andújar señala con sutilísima pertinencia los modos de leer y de reescribir el Romanticismo en nuestro autor, muy cercano, otra vez, a Cernuda. En la senda de Argullol y su canónico libro *El héroe y el único*, el crítico señala que en Leopardi y en Brines “late un universo de resonancias trágicas” afín con el mundo griego (retomado asimismo, como es sabido, por Hölderlin, Keats y Shelley). Este horizonte es reescrito a partir de una “consciencia del vivir en la que el sujeto se sabe condenado a la negación del vacío” Cfr. ANDÚJAR ALMANSA, *op. cit.*, pág. 88, y, del mismo autor “Una lectura de Leopardi en Brines”, en ARLANDIS, S, (ed.), *op. cit.*, 2013, págs. 428-455. Una lectura semejante que ata esta progresión en el proyecto creador de Cernuda puede verse en DOCE, J., “Luis Cernuda y la pregunta insoluble del deseo” en *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península, 2005, pág. 304.

las etapas vitales y las estaciones del año, la idea de la vida como viaje (el *homo naviator*),<sup>132</sup> la temible alegoría del Leteo.<sup>133</sup>

Protagonista de estas reescrituras es el imaginario homoerótico de tradiciones concurrentes, que habilitan un espacio compensatorio frente a la “duradera vida del silencio”, en ese “lecho en donde reparamos/ la sed de la belleza de la forma, / que es sólo sed de un dios que nos sosiegue” (“El más hermoso territorio”, *OC*, 456). A los referentes clásicos ha contribuido en esta obra de manera decisiva, como para otros, la lectura de Cernuda y Cavafis –este último leído por primera vez en las traducciones de Valente en 1964-.<sup>134</sup> La metafísica del amor platónico y los asomos esporádicos a la *boue* pandémica se complementan con el penetrante sensualismo de la cultura mediterránea (donde resuena asimismo el cercano Juan Gil-Albert con su poemario *Las ilusiones*). Más tardíamente, en *OR*, despunta el prodigio de un orientalismo traído de la mano de las heterodoxas eróticas “a lo divino” de Juan de la Cruz, la poesía hispanoárabe y el bíblico *Cantar de los Cantares*. Estas lecturas alternativas, algunas venidas tan de lejos, conforman un sistema de creencias también alternativo a la moral cristiana y burguesa, mediante la reposición del *deseo y del gozo* y, por medio de éstos, de la afirmación completa de la libertad individual,

---

<sup>132</sup> En este “viaje”, ciertos desplazamientos, como los ascensionales, han sido vistos en relación con la tónica romántica. Así Pujante (*op. cit.* pág. 101) en referencia a algunos poemas de la serie “El barranco de los pájaros”, de *LB* (págs. 35 y ss.).

<sup>133</sup> Cfr. para algunas de estas referencias el artículo de SENABRE, R., “Del sol a la niebla: biografía y tradición en la poesía de Francisco Brines”, en ARLANDIS, S. (ed.), *op. cit.* págs. 52-62. En un estudio anterior, Senabre había observado también en “Mis dos realidades” (*IL*, 324) la presencia del motivo renacentista y bucólico de la “abeja”, llevado al poema incluso con la aliteración garcilasiana. Cfr. SENABRE, R., “Francisco Brines en su paraíso”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*. Salamanca, Almar, 1999: págs.218-30.

<sup>134</sup> Una anécdota entrañable que no puedo dejar de mencionar: me cuenta Brines que cuando Valente tradujo estos poemas, pidió inmediatamente la opinión del valenciano, y Brines, afable y también convencido, le contestó: “Pepe, son tus mejores poemas” (entrevista en Valencia, 16 de marzo de 2014). Creo que esta respuesta debe haber gustado mucho a Valente, para quien la traducción era, efectivamente, una nueva creación, una “transcreación” en la expresión de Haroldo de Campos.

un imperativo del más puro humanismo grecolatino absolutamente legítimo para nuestra modernidad.<sup>135</sup> y <sup>136</sup>

El dominante efecto “clásico” es provisto también por una serie extensa de usos propios de esa tradición que el lector competente puede reconocer, y que juegan, como el resto de los artilugios ya expuestos, dentro de una *retórica de la armonía* que, según querían Aristóteles y Horacio, revela una concepción *sistemática*, unitaria, del texto artístico. Así, la tonalidad aún más baja de los cierres sentenciosos, con resonancias estoicas: “Hasta un día en que mueras, / o yo me muera, o muramos los dos, / y así será, aunque sigamos vivos” (“Tiempo y espacio del amor, *OR*, 402).<sup>137</sup> Otro ejemplo llamativo es el uso marcado del hipérbaton, incluso por disyunción, al modo herreriano y barroco: “incomprensibles las palabras salgan y turbadoras” (“No en vano andar por el camino incierto”, *LB*, 52). En muchos versos, además, suena la “dorada medianía” de Fray Luis y el éxtasis sanjuanista gracias a la aliteración en sibilantes característica en ambos. Así la transitoria plenitud erótica alcanzada en “Una sonrisa en Bellagio” (*PO*, 113): “...Mi amigo/ me señalaba el cielo, / las alas de las aves/ serenadas.” También, finalmente, coopera en la condensación de ese *sabor* antiguo de sus textos el uso deliberado de adjetivos de resonancias arcaicas, como “fosca” o “fiero”, o el verbo “fallecer” (en el sentido de “faltar”).

---

<sup>135</sup> Para un mayor detalle ver el excelente estudio de PUJANTE, D., “Eros en Elca (amor, deseo, gozo en la poesía de Francisco Brines” en ARLANDIS, S. (ed.), *op. cit.* págs. 247-79. Remitimos también, dentro del mismo libro, a CAVALLO, S., “*Poemas a D.K.: emociones a través de la antigüedad*”, págs. 583-604.

<sup>136</sup> La elección de estos referentes es, por supuesto, deliberada. Como en otras ocasiones, Brines hace uso de una/s tradición/es que le sirven para poner en escena su propio ideario estético y moral. De este modo le decía a Jesús Fernández Palacios: “Lo deseable es [...] que el poeta que escriba sea tan afortunado y lúcido que pueda elegir él mismo la tradición que le conviene; en ella habrá de apoyarse para encontrar su voz más personal”. Detrás de estas palabras, que reivindican la libertad de encontrar los propios lares frente al rígido concepto de “legado” tradicional impuesto e inevitablemente heredado, están, claro, Eliot y Cernuda. Cfr. FERNÁNDEZ PALACIOS, J., “Francisco Brines o la necesidad de la poesía” (entrevista), en *Fin de siglo*, 2/3, 1982, pág. 32.

<sup>137</sup> Este final recuerda a “Pandémica y celeste”, el célebre poema biedermano de *Moralidades* (1966): “hasta morir en paz, los dos, / como dicen que mueren los que han amado mucho”.

En conjunto, estas estrategias nos regresan a enseñanzas y bellezas perdidas y reencontradas, ecos amigables y autorizados dentro de una tradición que asiste a los lectores contemporáneos en los rincones felices o aciagos de *otras mismas vidas*. No obstante, hay que remarcar que, como bien advirtieron Eliot y otros, esta nueva encarnación (que supone la búsqueda, el avistaje y la apropiación del “precursor” en unas renovadas “palabras de familia”) se edifica con esfuerzo. Entenderse con la tradición no es heredarla, sino elegirla, y elegirla en función de encontrar el poema que se quiere escribir.<sup>138</sup> En esto consiste, al menos en el ámbito anglosajón, el sustento gnoseológico de la poesía moderna, cuyas postulaciones teóricas y sus prácticas artísticas definieron en gran parte el curso de los escritores españoles a partir de la década del 50, incluyendo, claro está, a nuestro autor.

### **2.3. Ensayando la despedida**

Francisco Brines tituló *Ensayo de una despedida* a una compilación de sus poemas publicada en 1974. Volvió a hacerlo en 1984 y 1995, cuando reunió todos o algunos de sus textos para las editoriales Visor y Cátedra, y también para designar el volumen de su obra completa hasta el año 1995, publicada por Tusquets. “El poema no suele crecer en el estéril territorio de la certeza”, leíamos antes en ese revelador prólogo de Brines, y esta afirmación y muchas otras y también la media voz meditativa de sus textos, su personaje deambulante en las *galerías del alma* y todas las preguntas sin respuesta que asoman en sus versos nos

---

<sup>138</sup> ELIOT, T.S., “La tradición y el talento individual” en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Bs.As., Emecé, 1947.

permiten comprender el acierto de esos títulos, repetidos como un llamado de atención sobre los ejes centrales de su poética:

Cuando tuve que reunir mis libros en un volumen, el conjunto lo titulé *Ensayo de una despedida*, buscando en él su significado esencial. Se trata, por un lado, de la despedida de la vida [...] Por otro, esta despedida es también la conciencia de las sucesivas pérdidas en que consiste el vivir. Asistimos a un empobrecimiento sin pausa desde la adolescencia a la vejez. Empezamos por perder la inmortalidad y, después, la inocencia. [...] Después de esas dos pérdidas, que califican al hombre en una inferior naturaleza, las pequeñas e innumerables que se suceden.<sup>139</sup>

El carácter eminentemente conjetural del género ensayístico como una apuesta contradogmática aparece en las reflexiones de Theodor Adorno, por ejemplo, con un estatuto ideológico poroso, en la medida en que se propone como crítica del sistema. Categoría políglota, intuye como propia una virtualidad performativa, la cual, paradójicamente, puede acercarlo al discurso preceptivo, en la medida en que éste también presume la acción. No obstante, en puridad, si pensamos en Brines, sus propios ensayos, el gesto reflexivo de su poesía toda, podríamos asentir, con Beatriz Sarlo, que

el plan del ensayo debe ser descubierto en sus restos, siempre dispersos a lo largo de un texto que a veces oculta su plan y a veces lo muestra sin cumplirlo. Una forma del ensayo es la pregunta y su desenlace no necesariamente ofrece una respuesta, sino una nueva pregunta, bordeando lo que no se sabe, que se ha ampliado como resultado en negativo: después del ensayo, un nuevo horizonte, para usar la palabra de Proust, desconocido.<sup>140</sup>

En efecto, los “ensayos” poéticos de Brines nos lanzan a las preguntas que desacomodan saberes y poderes, en nombre de una libertad de pensamiento y de acción que el poeta ha hecho siempre suya, desde esa suerte de docencia mayéutica a la que nos referimos y que confirma su verdad en el lugar de la incerteza, dejando ver (como opinan

---

<sup>139</sup> BRINES, F., *op. cit.*, 1995, pág. 20.

<sup>140</sup> SARLO, B., “Del otro lado del horizonte”, en monográfico del *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, “*El ensayo de los escritores*”, 9, diciembre 2001, págs. 16-31.

Adsuar y Cervera en un libro clave sobre el género) sus propios “movimientos del pensar [...] a modo de esbozo, de bosquejo”.<sup>141</sup>

Sin ánimo de extenderme aquí en mayores precisiones, hay que decir que la noción de “ensayo” irradia en múltiples direcciones, de cuya disponibilidad semántica se hace eco el Diccionario de la RAE. Extraigo con deliberación sólo algunas acepciones: las relativas a un “escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito” y, en segundo lugar, la “representación completa de una obra dramática o musical antes de presentarla al público”. Ambos significados nos interesan para intentar acercarnos, mediante la primera acepción, a una poética meditativa, de corte indudablemente reflexivo, inscrita en el linaje de la *poesía del pensamiento*. Y, en el caso de la segunda, para desentrañar el funcionamiento de la subjetividad poética en Brines, que oscila entre la representación intimista<sup>142</sup> al tiempo que insinúa su “mentira verdadera”: la de ese *otro* que lo mira desde su “ensayo” o su *performance* de personaje poético, instalado en el proscenio de una escritura predominantemente elegíaca, en *la última costa* de todas las despedidas.

### 2.3.1.

---

<sup>141</sup>CERVERA, V./ HERNÁNDEZ, B./ ADSUAR, Ma. D. (eds.), *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005, pág. 11.

<sup>142</sup> “Tú me comprendes con dificultad, / pero sabes también que es suficiente mi dolor/ y por eso me lees”, dice el sujeto poético al lector en “(Tarde de verano en Elca)”, de *PO* (78). Este poema, como hemos ya analizado, genera un efecto de confesionalidad por la apelación al lector, la identidad entre la voz y el sujeto escritor y las referencias autobiográficas (la casa natal de Oliva). De todos modos, no podemos hablar *strictu sensu* de “poesía autobiográfica” en Brines. La autobiografía supone una serie de convenciones formales y pragmáticas aquí ausentes y, por otra parte, las mediaciones culturales y literarias subyacentes, como hemos visto, obstaculizan en gran medida esa directa transitividad. En otro sentido, muchos de los aparentes “realemas” (topónimos como Elca, alusiones culturales y nombres propios), son sustraídos de su potencia histórica y referencial para convertirse en símbolos de “una sola noche, un solo verano, una sola infancia, una sola juventud”, como bien dice Gómez Toré (*op. cit.*, 2002, págs. 54-55). Por su parte, Andújar Almansa explica bien la cualidad “biográfica” antes que “autobiográfica” de la poesía brineana en estos términos: “Lo biográfico en Brines apunta (...) a un talante meditativo, concentrado en el sujeto, pero que oscila hacia una interpretación general de la existencia, de ahí que sea más exacto hablar de biografismo que de autobiografismo” (*op. cit.*, 2003, pág. 20). Senabre, en el mismo sentido, nos habla de una “biografía espiritual” cobijada en la tradición (*op. cit.*, 2013, pág. 52).

Esta peculiar práctica del “saber” –mejor práctica, sí, y casi nunca resultado– inscribe a Brines en la genealogía de los *poetas del pensamiento*: linaje que en España tiene como primer referente a Unamuno, buen lector de los ingleses, ellos mismos *fundadores de discursividad*, diría Foucault,<sup>143</sup> quienes, como hemos insinuado, han puesto bajo sospecha el confesionalismo romántico aún dentro del mismo Romanticismo. En un reciente estudio Marta Ferrari ha revisado estas cuestiones en la España contemporánea a partir de las lecturas que de algunos poetas-faro han hecho otros poetas: José Ángel Valente, su compañero generacional y, como Brines, lector devoto de Cernuda; o el mismo Valente leído por Sánchez Robayna junto con el viejo Unamuno. A todo ello suma las reflexiones que en torno a esta línea han suscripto otros poetas (también *meditativos*) como Miguel Casado y Carlos Marzal. Lo que queda claro aquí es, sobre todo, que este *pensamiento* poético (que une, según decían Unamuno y otros, el *pensar* al *sentir*, la reflexión al sentimiento, en una experiencia de lenguaje insumisa a todo *a priori* filosófico) no conduce a un saber positivo, a “conocimiento” alguno (para aludir otra vez a la consabida polémica intergeneracional) sino que, como el ensayo, permanece en el territorio de la vacilación, cualidad que la constituye y la singulariza: “Se trata aquí de una busca casi nunca satisfecha, donde importa más el tanteo y la indagación que el hallazgo de las respuestas, una poesía que se acepta a sí misma como una forma más de la incerteza”,<sup>144</sup> dice Ferrari, y sus palabras coinciden con las leídas líneas atrás en Brines.

Si seguimos estas reflexiones, entonces, no es el resultado lo que debemos esperar sino la puesta en escena de un *proceso*, de esos “movimientos del pensar” del “ensayo” a los que nos hemos referido, y que escenifican el desenvolvimiento de una conciencia, en la

---

<sup>143</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?” en *Revista Conjetural*. N° 1, 1989, pág. 98.

<sup>144</sup> FERRARI, M., “*Lo que en mí siente está pensando*. Notas sobre la ‘poesía del pensamiento’ en España”, *Voz y letra*, XX/I, 2009, pág. 124.

que asoman también y complementariamente, según vimos líneas arriba, sus “movimientos anímicos”. En esta línea, la “meditación” es una *summa* de experiencias interconectadas (racionales, emotivas, perceptivas, etc.), expuestas por el desamparo de una voz que sabe tanto o menos que nosotros, y a la que acompañamos, entonces, en el deambular dentro de sus propias (y nuestras) *galerías*. Este “pensar poético” se nutre de claras resonancias bergsonianas: los datos de la conciencia se articulan en una *duración* o sucesión continua de experiencias superpuestas cualitativamente y no conducentes, por sí mismas, a “revelación” alguna., carentes de la teleología que impulsa otros “pensares”. Las líneas de fuga –la fugacidad, en fin- dominan este escenario de la ausencia. En esto último Brines se distancia del *logos poético* formulado por María Zambrano, detrás del cual anida una “verdad” de corte trascendentalista, destinada a ser descubierta por el poeta, como el estoico *logos spermátikos* de Valente, quien revela en este punto su filiación con la pensadora malagueña en continuidad con esa genealogía, digamos, “neomística”, incluyendo la paradójica categoría de “inconocimiento” poético. Brines, en cambio, enfrentado a la “despedida” de todo cuanto existe, otorga a su poesía ese mismo estatuto de vanidad y apenas puede autodenominarse como un “creador de palabras de sombra” (“Entre las olas canas el oro adolescente”, AN, 231).

Concurrentemente, además de la retórica y el sistema tópico ya referidos, es protagónica en Brines la presencia de un nutrido léxico del *pensamiento*. El mismo desenmascara la vigilancia intelectual de esta poética, cuyo proceso de pensarse se expone en el poema. Es, justamente, la exhibición “regulada” de este *work in progress* lo que neutraliza la *pathetic fallacy*, como querían Eliot y Cernuda: hay un “pensar” y, al mismo tiempo, un “mirarse o percibirse pensando”, lo que lleva a un distanciamiento crítico



respecto de los propios procesos enunciativos y también respecto de la propia identidad poemática, algo que veremos oportunamente.

De este léxico dan cuenta sustantivos como el mismo “pensamiento”, disparador del contenido del magnífico “El Santo Inocente” (55-8), de *MNI*. Este largo poema en primera persona exhibe uno de los procedimientos más característicos de la poesía meditativa brineana: la combinatoria de una experiencia individual con su posterior o alternado desenvolvimiento filosófico y metafísico que, normalmente, se resuelve en sentencia descarnada. Aquí la observación de un cuerpo-reliquia de un niño en la catedral de Valencia dispara una secuencia histórica para convertir la reflexión en una alegoría de la vida humana, a la manera clásica. La primera escena del texto, como otras veces, es descriptiva, un remedo de didascalía que, además de propugnar un efecto distanciador, en este caso precede a la “representación” vacua y estéril, como sus oficiantes, del ritual religioso y, por tanto, su función es crítica (acorde con el tono “político” de *MNI*). “A ese cuerpo desnudo/ le da calor, despacio el pensamiento”, dice la voz. “Pensamiento” como tema y como forma de la disposición textual, entrelaza a todos los niños e “inocentes” posibles, imaginados y reales, en secuencias ahora lírico-narrativas: entre otros, el muerto por la peste “para igualar las almas” (ironía feroz en polémica y homenaje simultáneos a Manrique); el niño muerto por Herodes; el propio Jesús; Antinoo, paradigma de un homoerotismo que también ya está funcionando, con su incorrección política, en esta poética. Dentro de la melodía que desgrana *exemplum* tras *exemplum*, irrumpe el leiv-motiv de la moraleja aleccionadora que, como una voz en *off* o un coro griego, asocia elementos frágiles o elementales, tópicos dentro de la tradición meditativa, con la caducidad de los “inocentes” (los hombres), el gran “fracaso” de Dios: “El destino del hombre es ese grano

diminuto de arena/ que el viento arrastra ciego;/ la ola de la mar que curva el cuerpo/ y muere o pasa y llega hasta la orilla” (57).

Al horizonte semántico de la reflexión acuden, naturalmente, verbos como “pensar”, “recordar”, “comprender”, “imaginar”, “conocer”, “reconocer”, y, con matices diversos, “mirar” y “contemplar”. Todos ellos exponen “movimientos” diferentes y en ocasiones complementarios. El “pensar” no es jamás una acción constreñida a la mera racionalidad, sino que en ella se cruzan resonancias afectivas, y, en este sentido, suele equivaler al “meditar”: “El hombre, entre los árboles, / medita con pasión sus recuerdos” (“Nocturno del joven”, *PO*, 84). O bien se entrelaza fuertemente con la emoción: “Mi pensamiento, dentro de mí, me duele” (“En un mismo espejo”, *PO*, 161). Ya en *LB*, libro que, como sostienen muchos, certifica la madurez creativa del autor,<sup>145</sup> el sujeto poético de “Poemas de la vida vieja” deambula entre el pasado y el presente como el Machado simbolista o el Juan Ramón Jiménez “del corazón”, sus dos referentes primordiales en esos años. “Alguien que es un bulto de sombra”, se predica acerca del personaje poético del tercer texto de la sección (21-22), que intensifica el espacio sagrado del “adentro” (el pasado) mientras la “casa” (él mismo, en su presente) son alcanzados por la semántica – también barroca- de las ruinas. Recorridos en *zoom*, muy propios de la construcción de esta intimidad en éste y otros poemas, cuyas reliquias son las fotografías del pasado, la ciudad,

---

<sup>145</sup> Sergio Arlandis, quien realiza un exhaustivo y riguroso análisis de este primer poemario publicado (el anterior, *Dios hecho viento*, de 1952, permaneció inédito) ve ya en *LB* una “unitaria visión de mundo” trazada por la tensión productiva entre dos focos entre sí complementarios: de una parte, “la visión temporal y trágica del hombre, teñida de una condición existencial paradójica: si el tiempo enriquece las emociones y las experiencias, en contrapartida es un procedimiento paulatino [...], un ‘engaño’”; de otra, “la escritura como mecanismo de conocimiento, tanto de la identidad propia (desdoblada en un juego de máscaras) como del mundo aprehensible que le rodea”. Es, justamente, la máscara de la vejez prematura la que aparece ya en el personaje poético de la primera sección del libro. Cfr. “Introducción” en BRINES, F., *Las brasas*, edición de S. Arlandis, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pág. 18.

las playas, evocaciones todas de la juventud plenificada por la lejanía: “No repite/ los hechos como fueron, de otro modo/ los piensa”.<sup>146</sup>

El proceso de recordar/ pensar/ comprender es expuesto gradualmente. Se viaja desde el recuerdo a la meditación sobre el ahora, que lleva a una conclusión definitiva: “nada / queda de aquel fervor, y en el presente/ no vive la esperanza” (interesante litote éste último, ejemplo entre muchos de una retórica alerta contra la explosión sentimental) y a la proyección tópica clásica, hacia el final, en la nave de la muerte, agazapada y sombría *en la última costa*. Como el Príncipe de Aquitania de Jaime Gil de Biedma (*Poemas Póstumos*, 1968) aquí nos encontramos con un sujeto meditativo y memorioso cuya sola rutina es “este rito/ de desmontar el tiempo cada día”, aunque el embelesamiento del recuerdo no previene contra la muerte: “hay un mismo final de desaliento”, se dirá en ese gesto sentencioso tan brineano, quizá reescribiendo a su compañero Ángel González en el poema inaugural de *Áspero mundo*, de 1956.

“Recordar” e “imaginar”, entonces, aluden a actividades del *pensamiento* unidas a la memoria y asimismo al deseo, dos ejes claves, ellos también, de la poética brineana, y que reconocen en el tono elegíaco y en las alusiones a la sensualidad corporal sus territorios más definitivos. En consonancia con esto último, el “mirar”, por ejemplo, suele instalarse en la esfera del deseo (los jóvenes ciclistas, los remeros, los bañistas...) y solicita, abierta o solapadamente, correspondencia o respuesta: “El hombre que pasea ha roto el cerco/ con la avidez de su mirada. Alguien/ del grupo le contempla, y es misterio/ la soledad del hombre que le espía” (“Lo que el muchacho pierde”, *IL*, 346). No obstante, la actividad deseante de

---

<sup>146</sup> Si lo relacionamos con el Brines real, el “pensarse” viejo se nos aparece como un sugestivo *memento senectutis* en un escritor que no ha alcanzado los treinta años. Este tópico se enuncia, más tarde y transparentemente, en un poema de *PO*: “Por cada uno de los hombres/ la música cantaba diferente: con alegría estéril/ en la mujer que me miraba, con cansada tristeza/ en unos yertos labios, y *en el muchacho solitario con profunda nostalgia de vejez*” (“Solo de trompeta”, 212, subrayado nuestro).

este figoneo es reemplazada por una dimensión más rotundamente metafísica en el “mirar/contemplar” de otros poemas, cuyo destinatario es, predominantemente, el mundo natural, pero también la propia humanidad, puesta bajo el ojo de ese difuso dios del que hablamos. Así en “Viaje por el Nilo” (*OR*, 465-6), donde luego de una larga tirada descriptiva, al cabo de la cual “no existe acción”, se concluye que “los hombres sólo existen para ser contemplados por la/ mirada blanca de la luz, / y si mi oscuro y único ojo/ ahora les contempla/ es también contemplado”. O la mirada paradójica de ese enorme poema de *PO*, “Oscureciendo el bosque”, cifra a un tiempo del don maravilloso de la vida y de su fugacidad: “Con sosegados ojos miro el bosque/ con tal gracia latiendo/ que me parece un soplo del espíritu/ esa dicha invisible que ha mi pecho ha venido” (98). En otras ocasiones, finalmente, el “mirar” se constituye en el complemento indispensable del “conocer” o del “saber”: “¿Pero cómo saber, sin la mirada, / la hermosura del bosque, la grandeza del mar?” (“La sombra rasgada”, *PO*, 162). Finalmente, en muchos poemas, la acción propositiva es la que desencadena luego la reflexión del cierre, aun cuando, como en este caso, por mediación del oxímoron: “Ciego/ miras la luz, las olas, las abejas, / los veleros, los astros. El camino/ está lleno de rosas, y no hueles/ sino la oscuridad desposeída” (“Continuidad de las rosas”, *IL*, 336).<sup>147</sup>

Muy sugestiva asimismo es la presencia, dentro de esta poética *cognoscente*, del campo de la filosofía (nombres propios, teorías, títulos y alusiones en general), que serán los motivos disparadores de una indagación poética al cabo independizada de ellas, donde se entrelazan a menudo, como otras veces, la inmediatez sensorial y afectiva con la

---

<sup>147</sup> No nos extenderemos más en estas cuestiones, pero en la construcción de esta mirada *cognoscente* —hecha de “relatos” de diversa índole— se establece claramente la diferencia con el acto mecánico del “ver”. “Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar”, dice en su clásico estudio John Berger y ese *modo de ver*, materia nodal en la escritura de Brines (atada a las percepciones de la ensoñación simbolista y al deseo romántico) es subrayada por el propio poeta en *op. cit.*, 1995, pág. 16.

profundización existencial y, finalmente, según sostiene Andújar Almansa, metafísica: “Amor en Agrigento” que lleva por aclaración parentética “Empédocles en Akragas”, y “Causa del amor” (ambos de *PO*, 166 y 180 respectivamente); “Reflexiones sobre un incidente” y “Métodos de conocimiento” (*AN*, 253 y 280, respectivamente), “Entendimiento de una experiencia” (*IL*, 314), “Reflexión sobre un incidente” (*UC*, 507), etc.

El primero de ellos “Amor en Agrigento”, presenta un yo en primera, caminando en la isla, en la hora del crepúsculo: uno de los fotogramas preferidos por Brines para iniciar sus recorridos meditativos. El deambular físico se une al interior (también como en otros poemas, una clara herencia romántica) pues las ruinas de la isla disparan el recuerdo y la presencia del tú amoroso. A la apelación dialógica con ese interlocutor –o pseudo-interlocutor, siempre velado- se suman los “ardientes ojos” del filósofo griego y aquella teoría del cambio cósmico sustentada, como se sabe, en los dos principios antagónicos de destrucción y generación. Sin embargo, si bien el yo comprende que el universo pide para “existir el odio y el amor”, éste, “... con los ojos profundos, ha descubierto la intimidad/ del mundo” a partir sólo de la primera de esas fuerzas, ambas de igual modo inexorables. No obstante, la experiencia vital, la vida con sus goces y sus dones dobla la apuesta del pensamiento y sus comprobaciones racionales, imponiendo un modo de conocimiento otro, singular e intransferible en su breve e intensa verdad: “Más hoy, junto a los templos de los dioses, / miro caer en tierra el negro cielo/ y siento que es mi vida quien aturde a la muerte”.

La misma tensión entre idea y experiencia<sup>148</sup> sustenta el poema “Causa del amor”, el cual, en título y desarrollo, se fragua en apariencia como un texto a todas luces “filosófico”. Tres estrofas de versos largos desgranar un discurso clásico explicativo, que sigue el desarrollo lógico del pensamiento. La primera estrofa contiene explicaciones digresivas (“cosas del alma”) a la virtual pregunta sobre la “causa de mi amor”, entrelazando respuestas y silencios deliberados en un “intradiálogo” parentético que escenifica los merodeos interiores de la voz, o las alternativas posibles a la misma explicación brindada.<sup>149</sup> La segunda estrofa se ocupa de la proposición argumentativa: “La verdad de mi amor ahora la sé: / vencía su presencia la imperfección del hombre/ pues es atroz pensar/ que no se corresponden los cuerpos con las almas”. Aquí la “causa del amor” (que refiere aquella tesis aristotélica de los “primeros principios” derivados de la percepción sensorial, origen de los “universales” mediante la abstracción de la experiencia), se cruza con el “amor platónico” (esencia y contingencia) en una experiencia de completud singular, la propia, contrastada con otras posibles, negativas: “Mienten los cuerpos, otras veces, un airoso calor”. Y, finalmente, en la tercera estrofa, la conclusión preanunciada: “la materia y el soplo se unieron en su vida (...) / era azarosa creación perfecta. / Un ser en orden crecía junto a mí, / y mi desorden serenaba. / Amé su limitada perfección”. La *dispositio* textual y el discurso despojado, de tono explicativo, próximo al tratado y al *ars amandi*, dan como

---

<sup>148</sup> Para Langbaum, la poesía de los siglos XIX y XX es toda ella “poesía de la experiencia”, “una poesía edificada sobre el desequilibrio deliberado entre experiencia e idea, una poesía que se enuncia no como una idea sino como una experiencia de la que pueden abstraerse una o más ideas como racionalizaciones problemáticas.” Es justamente ese perspectivismo —y no los dogmas de las verdades únicas— lo que le otorga a la “experiencia” (del poema) su valor de verdad, en la medida en que *todos* nos reconocemos relativos, paradójicos y contradictorios: de esa generalidad “problemática” surge, también, su valor “moral”. Cfr. LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia*, Edición de Julián Jiménez Heffernan. Granada, Comares, Colección De Guante Blanco, 1996, pág. 95.

<sup>149</sup> Estas formas de locución diferidas son frecuentes en Brines: la voz encriptada de los “apartes” parentéticos funcionan como una segunda voz aún más baja, en el último reducto de la intimidad. Constituyen a mi juicio una suerte de desdoblamiento locutivo que, como en la pieza dramática, enmascara un secreto que el personaje comparte con el lector (bajo la forma del monólogo dramático) o consigo mismo, como una forma más intensificada del soliloquio.

resultado un poema de perfecta trabazón y limpidez expresiva, herramientas usuales en Brines, que aquí logra también él la “limitada perfección” de su ademán “clásico”.<sup>150</sup> El impacto en el lector reside en la percepción de su fascinante maestría compositiva, en la que conviven, no sólo sin contrariarse sino mejor potenciándose, la intensidad de una vivencia excepcional de carácter subjetivo con esa “constante intelectual”<sup>151</sup> que nos alcanza, serena y contundentemente, a todos.

De este modo, la poesía de Brines insiste en la elaboración de una “experiencia” (Langbaum) orientada didácticamente en su machadiana cualidad colectiva de “palabra genérica”. Ello obliga a sus textos a discurrir habitualmente de la anécdota individual a la moraleja de índole filosófica, de lo particular a lo general, de lo descriptivo sensorial a lo reflexivo, en derroteros en vaivén, no siempre lineales, pero sí siempre eficaces para trascender el coto nimio de la pura subjetividad. Consecuentemente, esta *oratio* requiere, ante todo, la naturalización del discurso lírico que, sin dejar de ser culto y solicitar un lector competente, como vimos a lo largo de estas páginas, quiere ser compartido y comprendido tanto en su *arte del buen decir* como en la materia de lo dicho: un *ethos* persuasivo que combina, dijimos, la máxima horaciana del *prodesse et delectare*, matizada por un íntimo y recoleto *movere*, una completud no frecuente en nuestra experiencia lectora, que revela, como dice Siles, “una emocionada y emocionante lucidez”.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Según Gómez Toré, este poema expone “la correspondencia entre la belleza del cuerpo y la belleza del espíritu [...] [del] ideal griego representado en el lema *kalós kai agathós* o *kalós kagathós* que vincula lo bueno y lo bello”. A nuestro juicio, esta síntesis es una excelente metáfora para pensar no sólo la alquimia de este poema, sino la de toda la obra brineana y su insistida doble articulación estética y ética Cfr. GÓMEZ TORÉ, J.L., *op. cit.*, 2013, pág. 169.

<sup>151</sup> La expresión es de José Ángel Sánchez Ibáñez, en un artículo muy riguroso en torno a estas cuestiones. Cfr. SÁNCHEZ IBÁÑEZ, J. A., “Métodos de conocimiento. Luces y sombras en la obra de Francisco Brines”, en *Poesía en el campus. Revista oral de poesía*, Curso 1989-1990: “Francisco Brines”, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990: págs. 14-17.

<sup>152</sup> *Op.cit.*, 2002, en línea.

### 2.3.2.

Recordemos, en este último tramo, aquella otra definición de “ensayo” del Diccionario de la RAE que nos lleva por un itinerario diverso pero solidario respecto del desarrollado: la “representación completa de una obra dramática o musical antes de presentarla al público”. La noción de “ensayo” así entendido impone una atención vigilante hacia conceptos como “representación”, “obra dramática”, “público”, las tres evocadoras de una cuarta (y, al menos para la poesía, todavía problemática) noción: la de “personaje poético”. Porque, en efecto, Brines, a lo largo de esa “extensa elegía” que es el conjunto de su obra, no hace sino poner en escena (nunca mejor dicho) las peripecias de un(os) “personaje(s) poético(s)”, hecho(s) esencialmente de lenguaje, según aseveraba en su “La certidumbre de la poesía” y en las palabras preliminares de su antología amorosa, *Poemas a D.K.*: “El hombre que yo soy, y desde cuya vida se acomete el poema, se ha transformado en este otro, en el protagonista poemático”.<sup>153</sup>

En la genealogía brineana, el distanciamiento que da lugar a la emergencia de el/los personajes poéticos recorre las fuentes clásicas –el *decoro* prescripto contra el patetismo- y como vimos, la biblioteca anglosajona introducida por Cernuda. Las máscaras de la objetivación ensamblan así *alter egos* (el propio cuerpo joven, por ejemplo), *correlatos objetivos* (el “anciano” de *LB*, la densa imaginería crepuscular y otoñal) y *monólogos dramáticos* (“En la República de Platón” y “La muerte de Sócrates, *MNI*, 61 y 64, y “El caballero dice su muerte”, *PO*, 126). Estas operatorias insisten en los desplazamientos de las personas gramaticales (de la primera a la segunda y tercera personas del singular y

---

<sup>153</sup> BRINES, F., *Poemas a D.K.*, Sevilla, El Mágico Íntimo, 1986, pág. 9.



primera del plural), propiciando el “*mutis* por el foro” del unipersonal y su protagonismo excluyente.

El diseño de la subjetividad en Brines comparte con muchos de sus compañeros generacionales una autopercepción desengañada, alejada tanto del vate sacerdotal revelador del misterio divino cuanto del iluminado social y sus pretensiones revolucionarias. En este sentido, el yo y sus propias formulaciones diferidas se construyen a menudo como sujetos menores, asediados por la falta, la carencia, el prematuro envejecimiento, la mendicidad, la nada (los espejos vacíos), la cercanía de la muerte y hasta la animalidad más descarnada y cruenta. Hemos ya hablado, junto con la crítica en general, del anciano que inaugura *LB* (y este libro, la obra entera de Brines) y es en verdad este personaje poético una cifra de muchos otros que transitarán por sus textos. Llama la atención, por ejemplo, tal vez porque persiste hasta en sus poemas últimos, el correlato del “perro” o los “perros”. Como ese correlato senil de *LB*, en el mismo poemario el texto dedicado a Defargues describe a este “ser solo” que “alza el cuello para ladrar” y gime: la soledad y el “dolorido sentir” son análogos a los del otro actor que viene desempeñándose en el mismo proscenio. Ambos personajes, como en el romanticismo trágico de Ossian, no son escuchados por los “astros”, indiferentes al sufrimiento humano. Pero todavía aquí el hombre, el “viejo”, sabe más desde el estoicismo una y otra vez ejercitado en su repetido papel: “su fracaso lo juzga con templanza/ no se agita su pecho” (25). Idéntica homologación, pero en sentido positivo, encontramos en el séptimo poema de la misma sección (28), donde la alegría de los perros se fragua en consonancia con la ponderación –exquisitamente sensualista– de la juventud: “Ladridos jadeantes en el césped [...]. En el silencio rueda la alegría/ súbita de los perros. Y él entiende/ esa felicidad, el desvarío [...]/ Hermosa fue la vida/ cuando el cuerpo era joven, y el deseo/ la costumbre inicial de cada hora”. Ya en *PO*, sin embargo, volvemos al

lugar inhóspito de la vida, del que hablaba Eliot. “Muerte de un perro” (208-9) deja clara esta vez la analogía con el tópico barroco del *horror vacui*. Hay en el poema un yo-testigo que, tras una anécdota de violencia urbana y su representación casi expresionista (atributos descendentes, aliteraciones fuertes, polisíndeton, enumeraciones, paralelismos, anáforas) nos presenta en el cierre alegórico a la vida como “inhóspito arrabal”: “quedó tendido el perro; y ahora recuerdo su cabeza yerta/ con angustia imprevista: / reflejaban sus ojos, igual que los humanos, / el terror al vacío”. De la mirada elegíaca al goce de la juventud y el horror a la muerte en una ciudad sin dioses, el símil del perro y sus peripecias dramáticas termina, secamente, en uno de los sueltos de Brines publicado en sus recientes antologías: me refiero a “Mis tres fauces” (213).<sup>154</sup> El texto parece aludir a aquel primer animal aullante de la casa de la infancia, cuyo miedo se reproduce en el recuerdo del presente. Ahora la analogía alcanza no sólo al yo sino a otro personaje, finalmente no salvado por el amor misericordioso de su propio Padre: “Aún sigue su temor en mis oídos, / dentro de mí aúllan/ con el miedo de Cristo abandonado/ en el ciego olivar”. El sujeto, el hombre, el Cristo (“yo soy ahora el perro”) también ha sido abandonado por “los astros” ignorantes de su dolor, como en aquel primer texto. La soledad última de este poema consigue al fin humillar la naturaleza humana merced a una metonimia que desvela el desamparo ferozmente inocente “del animal que soy/ del Dios que me abandona/ y estos resto de espíritu y de carne/ que se muerden”. La armonía platónica de aquella hermosa “causa del amor”, está bien claro ahora, es mordedura, imposibilidad de reconciliación, violencia de un destino cuya irreversibilidad parece no tener ya retorno.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Cito de la antología prologada por García Montero, 2010, aunque la edición al cuidado de Bautista también incluye este poema.

<sup>155</sup> Este poema ha merecido un pormenorizado análisis de Andújar y el correlato del perro, asimismo, aparece como objeto de un último trabajo de Sergio Arlandis, quien le otorga un estatuto simbólico poco atendido por

Abordando ahora el dispositivo quizá más elocuente en la fragua del personaje poético, el “monólogo dramático” (sobre el que de modo ejemplar ha teorizado Langbaum en el libro citado), diremos que Brines atribuye su uso a la frecuentación del admirado Cernuda, de la que resultan en principio los impecables ejemplos de “En la República de Platón” y “La muerte de Sócrates”, ambos de *MNI*. El primero traza la peripecia amorosa de un enfermo y viejo general en una Arcadia homoerótica no obstante sujeta a las inclemencias del tiempo, y en el segundo el personaje se constituye en testigo de los acontecimientos políticos que rodearon a la muerte del filósofo, excusa, en rigor de verdad, para dar cuenta del conflicto, a menudo insoluble, entre libertad individual y utopía política.<sup>156</sup> Pero en esta oportunidad preferimos detenernos en el personaje de un texto algo posterior, que a mi juicio resulta el más representativo de los monólogos dramáticos de Brines, por cuanto explora con una voluntad transhistórica el *ethos* poético al que venimos refiriéndonos y en el que voy a detenerme para cerrar nuestro estudio: “El caballero dice su muerte”, de la tercera sección de *PO* (126-9).

En una conversación reciente, Brines nos contaba: “Estaba leyendo a orillas de un río, y recordé al doncel de Sigüenza, leyendo también, y ese personaje soy yo”.<sup>157</sup> Efectivamente, quien lee el largo excursus del caballero medieval lee las claves conceptuales y compositivas de la poesía brineana, su carácter meditativo y la mirada elegíaca en torno a los cruciales temas de la existencia, la temporalidad y el amor, que se imponen por sobre la

---

la crítica. Cfr. respectivamente ANDÚJAR ALMANSA, J., “Un poema de Francisco Brines”, en *Insula*, 2011, págs. 51-2 y ARLANDIS, S., “Guardián de la memoria: el símbolo del perro en la poesía de Francisco Brines”, en ARLANDIS, S. (ed.), 2013, págs. 185-217.

<sup>156</sup> Para un más detallado análisis ver mi artículo “*Insospechados rostros*: Borges, Brines, Valente”, en monográfico “Puentes literarios transatlánticos: la relación entre José Agustín Goytisolo y su generación con la América Hispana” al cuidado de Carmen Riera y Fernanda Bustamante, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 9, verano 2014, págs. 68-89.

<sup>157</sup> Entrevista telefónica del 12 de diciembre de 2013.

coyuntura de cualquier preocupación política y social. Cito su comienzo, tan modélico en este sentido:

Descansaba entre encinas, recostado  
sobre las hierbas de la primavera,  
un día azul, de paz, con la armadura  
puesta sobre la carne, y una espada  
que iba del talle al río.  
En la palma desnuda de la mano  
caía mi cabeza, y en los ojos  
iba un libro, copiándose, vertiendo  
limpia meditación. Lo sostenía  
la mano del sosiego y de la danza.  
Era el lugar de unos velludos robles  
y agrestes peonías que a la tierra  
cubrían de color, de luz, de gloria.

Ya el título oficia de antesala del procedimiento, a manera de una didascalía que expone la demanda de una consciencia convertida en relato y su necesidad de un interlocutor, tal como postulan las condiciones del monólogo dramático en sentido estricto. La excusa es este personaje legendario e histórico, según quería Browning, que constituye el epítome del heroísmo cristiano. En versos predominantemente largos (endecasílabos blancos combinados con escasos versos menores), el monólogo desanda un largo poema al estilo cernudiano, donde Brines hace gala de su mejor *oratio*: un personaje reflexivo, un *locus amoenus* donde descansar (con límpidos ecos de la *Égloga I* de Garcilaso), las sibilantes sanjuanistas, el tono medio y reposado del pensamiento y la narración rememorativa. La anécdota articula pasado y presente en pequeñas secuencias que sirven para recuperar las alternativas de una vida consagrada a la guerra y a la fe, ensimismada en Dios y en la lectura. El motivo de las “corrientes aguas, puras, cristalinas”, no obstante, va mutando hacia otras aguas cada vez más inquietantes, que invocan asimismo a la tradición

desde un lugar ahora no tan bucólico: las aguas de Heráclito, las aguas del tiempo que, con el transcurrir de la obra brineana, nos han llevado, como vimos, a las aguas oscuras del Leteo. De este modo, en un vértigo temporal en el que los tiempos verbales danzan y se confunden, el caballero se encuentra ahora hablando casi desde la otra orilla, en la que encallará finalmente mediante una evocación, otra vez, clásica: "...La memoria/ se oculta como un sol desordenado/ y hacia el olvido van todas las fuentes/ de la vida". Herido tras la batalla, en el momento de su muerte, el caballero la "dice" en soledad: "Mueres de frío, pensamiento. ¿Quién/ te castiga con sombras?". En los versos últimos se revela, como asegura José O. Jiménez el fracaso de esa "voluntad de asegurarse un conocimiento definitivo y salvador",<sup>158</sup> la verdad del destierro contrapuesta a "el deseo inútil/ de que los reinos se parezcan, tierra/ y cielo", porque la vida eterna es, como vimos en el arte, el lugar de la eternidad sin libertad. Despojado de sus alegóricas armas y desnudo, el caballero advierte el horror del vacío, y contempla con melancolía la vida terrena, la única posible vida a la cual ya no retornará.

Esta melancolía es la nota reveladora de la *humanitas* hispana prerrenacentista que con notable acierto ha intuido el mencionado Javier García Gibert en la escultura sepulcral dedicada a Martín Vázquez de Arce, conocida como "El Doncel de Sigüenza".<sup>159</sup> En esta representación plástica, el comercio ecuánime de partes en el tópico de las "armas y las letras" es desplazado, en la opinión del profesor salmantino, por el encumbramiento del acto de leer, "la relación personal e íntima del lector con el libro". Sin embargo, concluye García Gibert,

---

<sup>158</sup> *Op. cit.*, pág. 45.

<sup>159</sup> *Op. cit.*, págs. 39-48.

Lo que sin duda trasciende al espectador es una impresión indefinida de melancolía, esa melancolía que [...] Marsilio Ficino rehabilitaría como condición temperamental en su *De vita Beata*, al entenderla como rasgos característicos de los hombres de letras, inaugurando así lo que Erwin Panofski calificaría como una etapa de “glorificación humanista de la melancolía”.

Y continúa: “[La] mirada abismada [del Doncel] –ciertamente melancólica- nos da a entender que ya no lee, sino que medita lo leído, o tal vez lo asume, lo reconoce, lo interioriza”. Esta meditación del desengaño sostendrá el edificio gnoseológico de la *humanitas* hispana barroca, emparentada, según Siles, con el estoicismo hispanolatino de Séneca y de Lucano,<sup>160</sup> y cuya incesante productividad se revela, sugerimos, como una de las directrices conceptuales de la poesía brineana. Sin embargo, la melancolía del Doncel, quien posiblemente esté leyendo, conjetura García Gibert, las *Coplas* de Manrique, está atenuada por una solución religiosa de la que este caballero y Brines carecen por completo; aún así, la “sonrisa giocondina” (García Gibert) de la estatua, enigmática para tantos, no muta violentamente en nuestro personaje, quien conserva en su *postrer día*, la temperatura contenida y reflexiva tan característica de los poemas brineanos.

Desde esta singular “perspectiva extraordinaria” (otra vez Langbaum), el caballero nos libera, definitivamente, de la antigua incandescencia de su fe –nadie mejor que él para sacrificarla- al “decirnos”, contra todas sus creencias, la verdad. En ese último gesto se ha resumido su heroísmo y, sobre todo, su dignidad; y, análogamente, ese mismo gesto cifra prodigiosamente las distintas *performances* del *ethos* poético brineano desplegadas hasta aquí: ensayar la batalla, soportar estoicamente las heridas, aceptar el vacío, enfrentar la despedida. Con la verdad como motor innegociable del humanismo pedagógico que está en la base de la *política poética* y del proyecto creador de Francisco Brines.

---

<sup>160</sup> SILES, J., “Poesía política y moral en Francisco Brines: a propósito de *Materia narrativa inexacta*”, en PUJANTE, D. (ed.), *Encuentro de generaciones. Mirando hacia el 50*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011, pág. 133.

## EPÍLOGO

Entre 1513 y 1514 Albert Dürero dibujaba su *Melencolía I*, dentro de una serie de grabados que conformaron sus *Estampas Maestras*. El aguafuerte ha sido inspirador por la saturación alegórica de sus componentes y, en diversos estudios sobre el famoso “humor negro”, fue leído en esa clave por matemáticos, arquitectos, historiadores de la medicina, críticos del arte. Pensadores como Panofsky, Benjamin y Agamben, siguiendo los indicios proporcionados por el pintor alemán, asociaron la figura de la simbólica dama con el artista. Agamben, discípulo de Benjamin, en la progresión de su reflexión, llegará a la idea de una “constelación erótica de la melancolía”,<sup>161</sup> pero es más apropiadamente Benjamin quien, en su “teoría del luto” ha focalizado en el grabado las alegorías de la esfera y del perro como símbolos de la reflexión y la perseverancia meditativas del artista. A la luz de su “mesianismo”, Benjamin situó la melancolía en ese doble movimiento de pasado y porvenir, de pérdida y restitución. Rodeada de objetos en apariencia desechados, la dama ángel de Dürero parece traicionar “al mundo por amor al saber. Pero su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas”.<sup>162</sup> En este sentido, el autor de Frankfurt orienta su reflexión en una dirección utópica que nos permite comprender con mayor finura y matices, como hemos visto, los alcances del proyecto creador de Brines del cual intentamos dar cuenta, sesgadamente, en estas páginas.

Hemos dejado fuera del análisis muchos poemas que completarían de modo más eficaz nuestro recorrido, pero aquellos citados han sido lo bastante contundentes, eso creemos, para recomponer al menos una parte de ese proyecto: una ruta de claroscuros que

---

<sup>161</sup> AGAMBEN, G., “Eros melancólico”, capítulo III de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 1995. En línea.

<sup>162</sup> BENJAMIN, W., “Melancolía”, en *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, pág. 149.

esperamos permita pensar los alcances de una obra completa, la cual suma (no puedo sino recordar a Lope en su *Arte Nuevo*, aunque adivinando en el Fénix intenciones bien distintas) más de quinientas treinta y tres páginas. Otra vez la paradoja, la feliz paradoja que sus lectores agradecemos. Con su voz *insistente y convencida*, Brines nombra una y otra vez la pérdida y, en esta “fidelidad a las cosas” y a las palabras que las dicen, también ellas perdidas, restituye todo, mundo y palabras, en una clara “certidumbre” que reivindica el sentido y la necesidad, tan inexcusable, de una moral del arte.

En ese camino, cuando elegimos el título de este libro tras leer un magnífico poema de UC, “La piedad del tiempo” (505), leímos también en él esa pulsión erótica por la que Agamben, dijimos, asocia en su revisión de la tradición la bilis melancólica con el fervor amoroso,<sup>163</sup> para muchos origen de una perversión, desatino o enfermedad que la poesía, sin embargo, reivindicó con las dolorosas y bellas imágenes de una exquisita tópica: una *passio amoris* que en Brines es, antes que cualquier otra cosa, goce (“deseo de abrazo”, diría con severidad Ficino) y tras éste, esmerilada memoria de ese *bien perdido*. Si bien el texto referido entra de lleno en el “lugar extinguido” del borde mismo de la muerte, el recuerdo “de esos “muslos” “ardiendo”, aun naufragada su “obstinada imagen”, se nos presentó luminosamente como metáfora de aquella contundente paradoja sobre la que trabaja a su modo Agamben y en cuyos pliegues en vaivén incesante se construye la poesía de Francisco Brines.

---

<sup>163</sup> En palabras de Agamben “es esta proximidad sustancial de la patología erótica y de la melancólica la que encuentra su expresión en el *De amore* de Ficino. El proceso mismo del enamoramiento se convierte aquí en el mecanismo que desquicia y subvierte el equilibrio humoral, mientras que, a la inversa, la empedernida inclinación contemplativa del melancólico lo empuja fatalmente a la pasión amorosa.” (op.cit., en línea). No quiero dejar de recordar, para salir de este imaginario patológico, que la teoría de Ficino y su “in-fusión” amorosa inspiró poemas como “Escrito está en mi alma vuestro gesto”, de Garcilaso de la Vega (op.cit., en línea).



A propósito de esta intensidad de vida reflexionaba Vicente Gallego: “Se ha dicho de él que es un poeta del tiempo, pero yo diría más bien que el tiempo queda vencido en sus poemas. ¿Es que acaso han terminado de pasar sobre sus bicicletas atravesando Mere Road, camino de sus vidas, esos muchachos que pasaban frente a los ojos del que iba a detenerlos para siempre, hechos ya de música y no de tiempo en el poema?”.<sup>164</sup> En sintonía con sus palabras, todas ellas irrepetibles, quiero terminar estas aproximaciones citando completo aquel texto de *UC*, para ir dejando paso, finalmente, a la voz que las ha justificado:

¿En qué oscuro rincón del tiempo que ya ha muerto  
viven aún,  
ardiendo, aquellos muslos?

Le dan luz todavía  
a estos ojos tan viejos y engañados,  
que ahora vuelven a ser el milagro que fueron:  
deseo de una carne, y la alegría  
de lo que no se niega.

La vida es el naufragio de una obstinada imagen  
que ya nunca sabremos si existió,  
pues sólo pertenece a un lugar extinguido.

---

<sup>164</sup> *Op. cit.* pág. 35.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### 1. BIBLIOGRAFIA DE FRANCISCO BRINES

#### 1.1.POESIA

- BRINES, Francisco, *Ensayo de una despedida, Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- BRINES, Francisco, *Poemas a D.K.*, con prólogo del autor, Sevilla, El Mágico Íntimo, 1986.
- BRINES, Francisco, *Selección Propia*, con prólogo del autor, Madrid, Cátedra, 1995.
- BRINES, Francisco, *Las brasas*, Introducción, notas y edición crítica de Sergio Arlandis, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- BRINES, Francisco, *Insistencias en Luzbel*, Prólogo de Francisco José Martín, Alicante, Ediciones Aitana, 1994.
- BRINES, Francisco, *Elegías a M. B.*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2010.
- BRINES, Francisco, *Yo descanso en la luz, Antología.*, edición de Luis García Montero, Madrid, Visor, 2010.
- BRINES, Francisco, *Para quemar la noche*, introducción, edición y selección de Francisco Bautista, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

#### 1.2.PROSA

- BRINES, Francisco, “La certidumbre de la poesía” [1984] en *Selección propia*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 13-53.
- BRINES, Francisco, *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Discurso leído el día 21 de mayo de 2006 en su recepción pública. Con la contestación de D. Francisco Nieva, Madrid, Real Academia Española-Renacimiento, 2006.
- BRINES, Francisco, “Actualidad de Juan Ramón Jiménez”, en *Letras Libres*, 2004. [en línea] Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9482> [Consulta: 4 de agosto de 2013].

#### 1.3.ENTREVISTAS

- ALVARADO TENORIO, Harold. “Conversando con Francisco Brines” en *Arquitrave. Revista Colombiana de poesía*, 24 de septiembre de 2007. [en línea] Dirección URL: [http://www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista\\_fbrines.html](http://www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista_fbrines.html) [Consulta: 13 de marzo de 2013].
- BURDIEL, Isabel, “Entrevista a Francisco Brines” en *Cuervo, Cuadernos de Cultura*,

- Valencia, Nº1, noviembre de 1980, págs. 25-41.
- CRUZ, Juan, “En la Academia creo que jugaré de *linier*”. Diario *El País*, 22 de mayo de 2006. [En línea] Dirección URL: [http://elpais.com/diario/2006/05/22/cultura/1148248803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/05/22/cultura/1148248803_850215.html) [Consulta: 23 de octubre de 2012].
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús, “Francisco Brines o la necesidad de la poesía”, en *Fin de siglo*, 2/3, 1982, págs. 29-34.
- GARCÍA, Alfons, “Francisco Brines: ‘La poesía es mi destino. No sirvo para otras cosas’”, en *Levante-EMV.com. El mercantil valenciano*, domingo 4 de abril de 2010. [en línea] Dirección URL: <http://www.levante-emv.com/cultura/2010/04/04/francisco-brines-poesia-destino-sirvo-cosas/693306.html> [Consulta: 6 de mayo de 2013].
- SANZ VILLANUEVA, Santos, “El don de vivir: paréntesis entre dos nadas. Conversación con Francisco Brines”, *Campo de Agramante*, Número 9. Primavera-Verano 2008, págs. 5- 34.
- VALLÉS, María Elena, “Francisco Brines. ‘El poeta es tal porque no ha perdido del todo la niñez y aún tiene capacidad para asombrarse’”, Diario de Mallorca, 29 de febrero, 2009. [en línea] Dirección URL: <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2009/02/26/francisco-brines-poeta-perdido-ninez-capacidad-asombrarse/439675.html> [Consulta: 11 de septiembre de 2010].

## 2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABRAMS, Meyer, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975.
- ADORNO, Theodor, “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura, Obra completa, 11*, Madrid, Akal, 2003, págs. 11-48,
- AGAMBEN, Giorgio, “Eros melancólico”, capítulo III de *Estancias, La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 1995. [En línea] <http://www.herrerros.com.ar/melanco/agamben.htm>, [Consulta: 2 de mayo de 2013].
- ALBERCA, Manuel, “El pacto ambiguo”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* nº 1, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, enero de 1996, págs. 9-18.
- ARANGUREN, José Luis, “El ámbito de la intimidad”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.), *De la intimidad*, Barcelona, Cátedra, 1989. págs, 17-24.
- ARFUCH, Leonor, “Problemáticas de la identidad”, en ARFUCH, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Bs, As, Prometeo, 2002, págs. 19-41.
- ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges, *Historia de la vida privada, 3, Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus, 1991.
- BAEHR, Rudolph, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 343-54.
- BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid: Guadarrama, 1969.
- BALLART, Pere, “Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta”, [Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica](#), Nº 14, 2005, págs. 73-104.

- BENJAMIN, Walter, "Melancolía", en *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 130-150.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- BORGES, Jorge Luis, *Los conjurados*, 1º edición, Madrid, Alianza, 1985.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1970.
- CARNERO, Guillermo, *Dibujo de la muerte*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CERVERA, Vicente/ HERNÁNDEZ, Belén/ ADSUAR, María Dolores, *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005.
- DOCE, Jordi, "Luis Cernuda y la pregunta insoluble del deseo" en *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península, 2005, págs. 255-303.
- ELIOT, T.S., "La tradición y el talento individual" en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Bs.As., Emecé, 1947.
- FERRARI, Marta B, *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*, Mar del Plata, Editorial Martín, 2001.
- FERRARI, Marta B, "Lo que en mí siente está pensando. Notas sobre la 'poesía del pensamiento' en España", *Voz y letra*, XX/I, 2009, págs. 115-27.
- FERRATÉ, Juan, "Dos poetas en su mundo", en *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1982, págs. 359-80.
- FOUCAULT, Michel, "¿Qué es un autor?" en *Revista Conjetural*. N° 1, 1989, págs. 87-111.
- GARCÍA GIBERT, Javier, *La "humanitas hispana". Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.
- GARCÍA MONTERO, Luis, "Garcilaso de la Vega, la plenitud, el artificio y la melancolía", en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate, 2000, págs. 81-100
- GIL DE BIEDMA, Jaime, "Emoción y consciencia en Baudelaire", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona, Crítica, 1980.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio, "Autobiografía y metapoésía: el autor que vive en el poema", en ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.), *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, págs. 289-301.
- GRAMUGLIO, María Teresa, "La construcción de la imagen" en TIZÓN, Héctor y otros, *La escritura argentina*, Santa Fe, UNL-Ediciones La Cortada, 1992, págs. 35-64.
- HERNÁNDEZ, Antonio (ed.), *La poética del 50: una promoción desheredada*, Madrid, Endymión, 1991.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- LANGBAUM, Robert, *La poesía de la experiencia*, Edición, traducción e introducción a cargo de Julián Jiménez Heffernan, con prólogo de Alvaro Salvador, Granada, Comares, Colección de Guante Blanco, 1996.
- LANZ, Juan José, *Conocimiento y comunicación, Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma, Edicions UIB, 2009,
- LENS SAN MARTÍN, Carlos, "La metaficción como ruptura del pacto ficcional", en *Boletín Hispánico Helvético, Historia, teoría (s), prácticas culturales*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, otoño 17-8, 2001, págs. 225-240.

- MACHADO, Antonio, *Obras. Poesía y prosa*. 2 vols. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Bs. As., Losada, 1997.
- MEDVÉDEV, Pavel /BAJTIN, Mijail, “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”, en *Criterios*, La Habana-México D.F., edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, págs. 9-18. [en línea] Dirección URL: <http://www.criterios.es/pdf/I391medvedev.pdf> [Consulta: 23 de febrero de 2014].
- MONTELEONE, Jorge, “*La hora de los tristes corazones: el sujeto imaginario en la poesía romántica argentina*”, en JITRIK, Noé (ed.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Volumen 2. La lucha de los lenguajes*, Bs. As., Emecé, 2003, págs. 119-124.
- PARDO, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, 1996.
- PEÑA MARÍN, Cristina, “El discurso de la intimidad”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.), *De la intimidad*, Barcelona, Cátedra, 1989, págs. 77-96.
- PEREYRA, Verónica, *Relaciones entre música y poesía, Prolegómenos teóricos para un abordaje semiótico*, [obra inédita], Beca del Fondo Nacional de las Artes (Argentina), 2002.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en PAZ GAGO, José M, (ed.), *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad de La Coruña, vol, II 1994, págs. 237-247.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, Caracas, Monteávila, 1969.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Bs. As., FCE, 2009.
- PROVENCIO, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas, La Generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques, “Políticas estéticas”, en *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, págs. 9-10. [En línea] Dirección URL: [http://www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopioteca/13\\_rodrigo\\_alonso.pdf](http://www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopioteca/13_rodrigo_alonso.pdf) [Consulta: 18 de enero de 2014].
- RIERA, Carme y PAYERAS GRAU, María (eds.), *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid, Visor, 2009.
- ROMANO, Marcela, “La *aquexada pasión* de Ángel González”, Revista *Zurgai, Con Ángel González*, número monográfico de homenaje al poeta, junio, Diputación Foral de Bizkaia, 2005, págs. 80-85.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “El discurso elegíaco y la lírica barroca, pérdida y melancolía”, en LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.), *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español, La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 317-367.
- SARLO, Beatriz, “Del otro lado del horizonte”, en monográfico del *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, “El ensayo de los escritores”*, 9, diciembre 2001, 16-31.
- SCARANO, Laura, “Metapoeta, el autor en el poema” en *Boletín Hispánico Helvético, Historia, teoría (s), prácticas culturales*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, otoño 2001, 17-8, págs. 321-346.
- SPANG, Kurt. “Acerca de los tonos en literatura”, *Revista de literatura*, Vol. LXVIII, N° 36, 2006, págs. 387-404. [En línea] Dirección URL: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile>

[e/13/15&a=bi&pagenumber=1&w=100](#) [Consulta: 4 de abril de 2014].

- VALENTE, José Ángel, “Conocimiento y comunicación” [1955], en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- VVAA. *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura de Oviedo, 1990.

### 3. BIBLIOGRAFIA SOBRE FRANCISCO BRINES

- ANDÚJAR ALMANSA, José, *La palabra y la rosa, Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid, Alianza, 2003.
- ANDÚJAR ALMANSA, José, “Un poema de Francisco Brines”, en monográfico de *Insula*, 2011, págs. 51-2
- ANDÚJAR ALMANSA, José, “Una lectura de Leopardi en Brines”, en ARLANDIS, Sergio (ed.), 2013, págs. 428-455.
- ARLANDIS, Sergio (ed.), Huésped del tiempo esquivo. *Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla, Renacimiento, 2013.
- ARLANDIS, Sergio, “Guardián de la memoria: el símbolo del perro en la poesía de Francisco Brines”, en ARLANDIS, S. (ed.), 2013, págs. 185-217.
- BOUSOÑO, Carlos, “La poesía de Francisco Brines”, en *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1985.
- CAÑAS, Dionisio, “La mirada crepuscular: Francisco Brines”, en *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión, 1984.
- CARNERO, G., “Una tranquila espera (la poesía de Francisco Brines)”, en ARLANDIS, Sergio (ed.), 2013, págs.. 33-51.
- CAVALLO, Susana, “*Poemas a D.K.*: emociones a través de la antigüedad”, en ARLANDIS, Sergio (ed.), 2013, págs. 583-604.
- DIAZ DE CASTRO, F., “Sobre la poesía última de Francisco Brines”, número monográfico de *Insula*, 2011, págs. 48-50.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro, “Estética de la nada y del sufrimiento”, *Insula*, 376, 1978, págs. 1 y 12.
- GALLEGO, Vicente, “Francisco Brines: poeta y mago”, en monográfico de *Insula*, 2011, Madrid, págs. 33-5.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “Impresión de Francisco Brines”, en *Confesiones poéticas*. Granada, Diputación Provincial, 1993.
- GARCÍA MONTERO, L., “Con Francisco Brines. Algunos síes para un poeta”, en monográfico de *Insula*, 2011, págs. 43- 44.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis, *La mirada elegíaca, El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis, “*Et in Arcadia ego*: Grecia y el mundo clásico en la poesía de Francisco Brines”, en ARLANDIS, Sergio, 2013, págs. 158-84.
- JIMÉNEZ, José Olivio, “Realidad y misterio en *Palabras a la oscuridad* (1966), de Francisco Brines”, en *Diez años decisivos n la poesía española contemporánea*,

- 1960-1970, Madrid, Rialp, 1998.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *La poesía de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2001.
- MARTÍN, Francisco José, *El sueño roto de la vida, Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines*, Aitana, Valencia, 1997.
- MORELLI, Gabriele, “Motivo italiano en la lírica de Brines: ‘Muros de Arezzo’”, *Peñalabra*, 57, 1986: págs. 22-3.
- NANTELL, Judith, “Modos de ser en *Insistencias en Luzbel* de Francisco Brines”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XII, I, otoño de 1987, págs. 33 a 55.
- PERSIN, Margaret, “*Insistencias en Luzbel*, de Francisco Brines: hacia los límites del lenguaje y del ser”, en *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.
- PRIETO DE PAULA, A.L., “Francisco Brines: de los maestros a los discípulos”, en ARLANDIS, Sergio (ed.), 2013, págs. 327-349.
- PUJANTE, David, *Belleza mojada, La escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- PUJANTE, D., “Eros en Elca (amor, deseo, gozo en la poesía de Francisco Brines)” en ARLANDIS, Sergio (ed.), 2013, págs. 247-79.
- ROMANO, Marcela, “Francisco Brines, la intimidad de una ardiente despedida”, en Laura Scarano (comp.), *Sermo Intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, Mar del Plata, Eudem, 2010, págs.191-212.
- ROMANO, Marcela, “Francisco Brines, los dones del maestro” en monográfico de *Insula*, 2011, págs. 45-7.
- ROMANO, Marcela, “Brines, ensayo (y despedida)”, en Sergio Arlandis (ed.), 2013, págs 63-87.
- ROMANO, Marcela, “La materia de las palabras: Francisco Brines en el contexto de los 50”, en Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentaciones I*, Binges (Francia), Ed. Orbis Tertius, 2013, págs. 87-104.
- ROMANO, Marcela, “*Insospechados rostros*: Borges, Brines, Valente”, en monográfico “Puentes literarios transatlánticos: la relación entre José Agustín Goytisolo y su generación con la América Hispana” al cuidado de Carme Riera y Fernanda Bustamante, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Universitat Autònoma de Barcelona , vol. 9, verano 2014, págs. 68-89.
- ROMANO, Marcela, “Crítica y (auto) crítica: la prosa ensayística de Francisco Brines”, en *Actas del XVIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires, UBA, 15 al 19 de julio de 2013 [obra en prensa].
- ROMANO, Marcela, “*Fluida como la misma poesía*: crítica y lectura en Francisco Brines”, en *Texturas*, Santa Fe, UNL, 2015 [obra en prensa].
- SENABRE, R., “Francisco Brines en su paraíso”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*. Salamanca, Almar, 1999: págs. 218-30.
- SENABRE, Ricardo, “Del sol a la niebla: biografía y tradición en la poesía de Francisco Brines”, en ARLANDIS, Sergio (ed.), 2013, págs. 52-62.
- ROSALES, José Carlos, “Francisco Brines, la intimidad meditada” en *Granadahoy.com*, 15 de mayo de 2008. [en línea] Dirección URL: <http://www.granadahoy.com/article/ocio/129222/francisco/brinesla/intimidad/medita>

- [da.html](#) [Consulta: 11 de abril de 2010].
- SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel, “Métodos de conocimiento, Luces y sombras en la obra de Francisco Brines”, en *Poesía en el campus, Revista oral de poesía*, Curso 1989-1990, “Francisco Brines”, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990, págs. 14-17.
- SENABRE, Ricardo, “Francisco Brines en su paraíso”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*. Salamanca, Almar, 1999, págs..218-30.
- SILES, Jaime, (2002), “Francisco Brines, Un clásico viviente”, *Nueva revista de Política, Cultura y Arte*, 80, 2002, marzo-abril; 2º serie, XLV [en línea] Dirección URL: [http://europa.sim.ucm.es/compludoc/GetSumario?r=/S/10204/11300426\\_1.htm&zfr=0](http://europa.sim.ucm.es/compludoc/GetSumario?r=/S/10204/11300426_1.htm&zfr=0). [Consultado: 10 de octubre de 2004].
- SILES, Jaime, "Para las fuentes de Francisco Brines: sustrato barroco y refacción funcional" (1992), en *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2006, págs. 253-270.
- SILES, Jaime, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, compilado en *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2002, págs. 271-284.
- SILES, Jaime, “Poesía política y moral en Francisco Brines: a propósito de *Materia narrativa inexacta*”, en PUJANTE, D. (ed.), *Encuentro de generaciones. Mirando hacia el 50*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011, pág. 129-43.
- SILVER, Philip, “Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines”, *Ínsula*, 270, mayo, 1969, págs. 1 y 14.
- VVAA, *Insula*, número monográfico “Un mismo tiempo para dos poéticas: Caballero Bonald y Brines”, al cuidado de Luis García Montero y Juan Carlos Abril, Madrid, verano julio/ agosto de 2011.
- VILLENA, Luis Antonio de, “La respuesta clásica (El sesgo de la tradición en la última poesía española, compilado en *Teoría y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 67-87.



## SELECCIÓN DE POEMAS

*Cuánto olor en el aire, y el aire se lo lleva.*

F.B.

**De *LAS BRASAS*, 1960**

El balcón da al jardín. Las tapias bajas  
y gratas. Entornada la gran verja.  
Entra un hombre sin luz y va pisando  
los matorrales de jazmín, le gimen  
los pies, no mira nada. Qué septiembre  
cubre la tierra, lentos nardos suben,  
y suben las palomas con las alas  
el aire, el sol, y el mar descansa cerca.  
El viento ya no quema. Riegan lentos  
los pasos que da el agua, las celindas  
todas se entregan. Los insectos se alzan  
a vivir por las hojas. En el pecho  
le descansan las barbas, sigue andando  
sin luz. Todo lo deja muerto, negras  
aves del cielo, caedizas hojas,  
y cortada en el hielo queda el agua.  
El jardín está mísero, y habita  
ya la ausencia como si se tratase  
de un corazón, y era una tierra verde.  
Cruza la diminuta puerta. Llegan  
del campo aullidos, y una sombra fría  
penetra en el balcón y es un aliento  
de muerte poderoso. Es la casa  
que se empieza a caer, húmeda y sola.

...

A Abelardo Linares

Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido  
la inclinación del sol, las luces rojas  
que en el cristal cambian el huerto, y alguien  
que es un bulto de sombra está sentado.  
Sobre la mesa los cartones muestran  
retratos de ciudad, mojados bosques  
de helechos, infinitas playas, rotas  
columnas: cuántas cosas, como un puerto,  
le estremecieron de muchacho. Antes  
se tendía en la alfombra largo tiempo,  
y conquistaba la aventura. Nada  
queda de aquel fervor, y en el presente  
no vive la esperanza. Va pasando

con lentitud las hojas. Este rito  
de desmontar el tiempo cada día  
le da sabia mirada, la costumbre  
de señalar personas conocidas  
para que le acompañen. y retornan  
aquellas viejas vidas, los amigos  
más jóvenes y amados, cierta muerta  
mujer, y los parientes. No repite  
los hechos como fueron, de otro modo  
los piensa, más felices, y el paisaje  
se puebla de una historia casi nueva  
(y es doloroso ver que, aún con engaño,  
hay un mismo final de desaliento).  
Recuerda una ciudad, de altas paredes,  
donde millones de hombres viven juntos,  
desconocidos, solitarios; sabe  
que una mirada allí es como un beso.  
Mas él ama una isla, la repasa  
cada noche al dormir, y en ella sueña  
mucho, sus fatigados miembros ceden  
fuerte dolor cuando apaga los ojos.  
Un día partirá del viejo pueblo  
y en un extraño buque, sin pesar,  
navegará. Sin emoción la casa  
se abandona, ya los rincones húmedos  
con la flor de verdín, mustias las vides;  
los libros, amarillos. Nunca nadie  
sabrán cuándo murió, la cerradura  
se irá cubriendo de un lejano polvo.

....

El visitante me abrazó, de nuevo  
era la juventud que regresaba,  
y se sentó conmigo. Un cansancio  
venía de su boca, sus cabellos  
traían polvo del camino, débil  
luz en los ojos. Se contaba a sí mismo  
las tristes cosas de su vida, casi  
se repetía en él mi propia vida.  
Arropado en las sombras lo miraba.  
La tarde abandonó la sala quieta  
cuando partió. Me dije que fue grato  
vivir con él ( la juventud ya lejos),  
que era una fiesta de alegría. Solo  
volví a quedar cuando dejó la casa.

Vela el sillón la luna, y en la sala  
se ven brillar los astros. Es un hombre  
cansado de esperar, que tiene viejo  
su torpe corazón, y que a los ojos  
no le suben las lágrimas que siente.

...

A Vicent Andrés Estellés

Junto a la mesa se ha quedado solo,  
debajo de las vigas, en penumbra  
los muros. Los naranjos arden fuera  
de luz, y el mar de velas blancas, suben  
encendidos los pinos por el monte.  
En la madera del balcón las horas  
se detienen, y el mundo se imagina  
con el amor que quiere el pecho. Crece  
la sala dentro, y el rumor del aire  
llega hasta el corazón, como se queda  
la soledad del polvo en una rama.  
Inclina la cabeza, y en su gesto  
nada adivinaría nadie; él  
sabe que las tristezas son inútiles  
y que es estéril la alegría. Vive  
amando, como un loco que creyera  
en la tristeza de hoy, o en la alegría  
de mañana. La tarde entra en la casa  
y apaga la madera del balcón,  
su llama roja. Ay, se muere todo,  
pasa la luz, la flor, los sentimientos  
se marchitan, las fuerzas van perdiéndose.  
Los ojos, soñadores, cuando avanzan  
los días y envejecen, nada nuevo  
quieren. Con lentitud viaja aquel hombre,  
sale a la puerta de la casa, mira  
los campos, las alturas, los primeros  
astros del cielo, reconoce el mundo.  
Alguien llega del bosque, con su cesta  
luminosa de grillos, sus callados  
fuegos de hierba seca. Él conoce  
quién es, toca la sombra del gigante,  
le sonrío. Y enciende las ventanas,  
deja la puerta abierta, le saluda  
con dulce voz, y espera que se aleje.

...

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

Un aire corto llega desde el mar  
y ha alargado la sombra de los montes.  
Echa su vida atrás, desnuda el cuerpo  
delante de otro cuerpo, y unos ojos  
le buscan y él los busca.  
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.  
Entonces su victoria  
era querer aún más, con mayor fuerza.

Mira, desde su frente, con los ojos  
fijos la línea de los montes, áspero  
muro de plata que en el mar se hiela.  
Ya no lucha la tarde y se hace rosa  
la luz en su cabeza pensativa.  
Llegan, desde el camino, frescas voces  
llamándose. La casa, oscurecida,  
se ha perdido en los árboles, y él oye  
el dulce nacimiento del amor,  
escucha su secreto. Ya de nuevo  
vive su corazón, y el hombre tiembla,  
siente cargado el pecho, y apresura  
un llanto fervoroso.

(de la serie “Poemas de la vida vieja”)

...

(I)

Delante estaba el monte, la mañana  
buscaba con su luz el acto viejo  
de hallar el mundo en ella, más arriba

la cumbre. Se verían los lejanos  
caminos y las casas, otros montes,  
el reposado mar. Junto a la falda  
comí temprano, y era el humo azul  
tibio sueño en el valle. Mis amigos  
en el agua reían y con ellos  
mojé mi cuerpo. Comenzaba  
cerca la senda que llevaba a las alturas  
gratas. La libertad nos encendía.

(II)

Niños, subíamos gritando cantos  
de guerra, rezos de capilla. Nadie  
se podía volver, mirar el verde  
llano, sus hermosura extendida y baja.  
Desde el cielo veríamos el campo.  
La luz llegaba ya a nuestras cabezas  
desde el lado del mar, y enfrente el bosque  
nos acogió con su penumbra roja.  
En el silencio súbito, los rostros  
se quedaron muy bellos y aquel cielo  
fue rompiendo las ramas, despertando  
las alas de los pájaros, su voz  
llena de heridas. Un arroyo débil,  
con piedras, nos retuvo. ¡Qué delicia  
las bocas en el agua, confundidos  
los rostros, en la hierba nuestros cuerpos!

(de la serie “El barranco de los pájaros”)

**De *MATERIA NARRATIVA INEXACTA*, 1965**

**El Santo Inocente**

Revestido de encajes, el sacristán  
hace sonar las llaves por la desnuda sala gótica,  
mientras conduce la visita al relicario.  
Se pasa a nueva sala, más solemne,  
con extintos obispos colgados de los muros  
en numerosos cuadros de pintores mediocres.  
Un hueco allí visible le está esperando al vivo.  
Al frente hay un altar,  
donde el deán inválido, o el viejo y achacoso canónigo,  
dice la misa solo,  
sabiendo que es mayor la paciencia de Dios, por ser eterno,  
que la paciencia humana de los fieles.  
Encima, y a ambos lados del altar,  
unas tablas pintadas  
se abren para enseñar, con fondo rojo de damasco  
y el oro de talladas maderas,  
tras de un cristal, iluminadas,  
las famosas reliquias.

Dolorosos vestigios de la Pasión,  
recuerdos tiernos de Jesús  
y de su Madre, los milagrosos huesos de los Santos,  
y entre tanto esplendor,  
humilde, innominado, un cuerpo muy pequeño  
se expone en una urna.  
El sacristán, muy flaco, parece que olfatea  
veinte siglos de podredumbre,  
y enmohece su voz cuando señala:  
el cuerpo que aquí yace es de un Santo Inocente.

Me detengo, miro su triste carne,  
y a ese muerto desnudo  
le da calor, despacio, el pensamiento.  
Tiembla otra vez la vida,  
y un niño más cercano en el tiempo,  
tal vez de esta ciudad,  
de algún alegre barrio de artesanos,  
sonríe -entre unos brazos- a la luz.  
Pero el soplo mortal  
cayó sobre sus ojos, apagando  
su risa, secándole las lágrimas.

Fue un año en que la peste  
arrasaba los cuerpos,  
tullidos, bellos, lacerados,  
para igualar las almas.  
O acaso alguna madre,  
temerosa de jueces y vecinos,  
todavía una niña, lo dejara  
enfriarse en la escarcha del invierno.  
El niño es inocente,  
y esta verdad es cierta.

El destino del hombre es ese grano diminuto de arena  
que el viento arrastra ciego;  
la ola de la mar que curva el cuerpo  
y muere, o pasa y llega hasta la orilla;  
es esa llama que, unida con las otras  
en la hoguera, no sabemos si ha muerto.  
Al vivo le entristece la impotencia  
del destino del hombre.

Mirad: el Inocente murió junto a una tapia  
de Belén, huía con la madre,  
pero el tirano poderoso, nunca ahíto  
de mortandad, homicida de su propia familia,  
temiendo por la hartura de su vientre,  
la complacencia de su sexo,  
impulsó con la voz una sentencia oscura.  
El destino del hombre es ese grano diminuto de arena  
que el viento arrastra ciego;  
y ese viento furioso es, muchas veces,  
la libertad sin límites de un hombre,  
la ruin voluntad que apaga una existencia  
sin poder suficiente para salvar la propia.  
Otro niño vivió treinta y tres años, triste  
por ver un mundo tan maldito,  
y alguna vez pensó, con amargura,  
en el posible compañero de juegos  
o de prédica.  
Pero no es ese niño el que ahora miro,  
tendido, en este osario.

Mirad: otro creció, y hermoso fue  
como ningún humano de su tiempo;  
llegó a cumplir la edad en que la vida  
parece una ventura digna del hombre;  
puro y clarividente, salvó su fe  
hundiéndose en el río.



Hablo de aquel mancebo asiático  
que apagaba la sed de un poderoso  
con sus labios de fiebre,  
y serenaba el ánimo del monarca  
con su mirada suave y fiel;  
sus manos delicadas sostenían el fervor de un imperio.  
Hijo del sur, un hombre ardiente todavía,  
náufrago de su antigua pureza,  
de las sombrías ondas de aquel río  
alzó al muchacho hasta la luz;  
herido mortalmente sintió su corazón,  
envejecido de tristeza.  
Y con soberbia herida  
ordenó que los hombres lo adoraran,  
lo hizo Dios para todos.  
El destino del hombre acaso sea  
la ola de la mar que curva el cuerpo  
y pasa, y llega hasta la orilla.  
En las noches crecientes del verano  
sentía que las venas burlaban su devoto fervor;  
un muchacho que vive  
es, para un hombre que está solo,  
más necesario que el Dios que se ha elegido.  
Extinguido el poder con el último aliento,  
los hijos de sus súbditos  
olvidaron la fe, negaron las plegarias.  
Creación del amor es el espíritu,  
y a una muerte sucede la otra muerte.  
Es el destino humano  
la ola de la mar que curva el cuerpo,  
y muere.  
Tampoco es ese niño, cuya efigie  
destacan los museos,  
quien miro aquí tendido en esta carne.

Mirad: es anónimo el niño,  
pero su cuerpo es verdadero.  
El muñeco de barro reclina en tela roja  
una cabeza de carbón,  
la posición correcta de los miembros.  
No tuvo luz su vida,  
ni una sola mirada para el mundo;  
pasó sin merecer dolor,  
pues no tuvo conciencia,  
ni encontró la alegría,  
que es el hierro más duro para el hombre  
cuando, pronto, la pierde.

Un infante que muere no es de ninguna tierra,  
pues no respiró el mundo  
con amor o con odio.  
Por ello pudo ser este niño de un extraño país,  
traído a estas comarcas por la piedad de un rey,  
la generosa donación de un prelado.  
Hijo de esta ciudad, o de otros campos,  
el niño es inocente,  
y esta verdad es cierta.  
Su destino en la muerte, por un azar  
que es voluntad de un hombre,  
fue superior a tantos que vivieron  
todo el ciclo confuso de la vida,  
Su cuerpo, que ninguna pasión despertó en vida,  
despertaba la fe, la fuerza  
que hace al hombre sobrevivir dichoso;  
su espíritu, que no llegó a existir,  
fue suma de los dones superiores del alma:  
inocencia y pureza,  
que el hombre va perdiendo con el tiempo  
o le arrancan los hombres.  
El destino del hombre es esa llama  
que, unida con las otras en la hoguera,  
no sabemos si ha muerto.  
Los despojos que vemos en la urna  
ya sin nimbo reposan,  
son los despojos de nuestra triste condición.

El hombre es esto:  
alguien que, sin amor a un niño,  
lo eleva a los altares  
para crear la fe;  
y luego, arrodillado, gime.  
El hombre es esta carne marchita y negra,  
una débil razón  
y un sentimiento frágil.  
Si existe Dios asumiré el fracaso.

### **En la República de Platón**

Recuerdo que aquel día la luz caía envejecida  
en los fértiles valles extranjeros,  
contemplada, desde la cumbre del mediano monte,  
por mis ojos cansados.  
Los guerreros de mayor juventud

y algunos de mis hijos, escogidos por su hermosura,  
pusieron en mi frente sucesivas coronas de laurel,  
y estrecharon mis manos con las suyas.  
Cuando él llegó hasta mí, temblé; y arrebatando  
de sus manos la rama de laurel  
le cubrí la cabeza juvenil con la fronda del dios.  
Posé mi mano en el desnudo hombro.

Aquellos días de campaña  
fueron lentos, afortunados de valor,  
y anidaba en mis ojos  
la oscura luz de la felicidad del hombre.  
Adornada de mirto y flor, compartimos la tienda,  
vigilada por el fuego campamental y la insomne mirada  
de centinelas escogidos.  
El vino y la comida compartimos, y en el festín  
nadie, respetando mi más secreta voluntad, mostraba la alegría  
mientras Licio ocultara la suya tras los labios.  
Y al par que conquistamos aquel reino enemigo  
hice mío su corazón, y le di vida.

Hoy miro las fogatas del viejo campamento,  
bajo la fosca noche,  
desde esta vil litera humedecida  
en la que, consumido por la fiebre,  
sostengo el cuerpo sin vigor momentáneo;  
y oigo lejano el juvenil clamor por Trasímaco el héroe.  
Sobre el hombro de Licio, me contaron mis hijos,  
puso su mano con firmeza,  
y éste le abraza, según ley, y es por él abrazado.  
Hoy visitó la retaguardia, y fueron complacientes con él  
los magistrados, y admirado por los muchachos que aprenden  
en la guerra,  
y obsequiado de todas las mujeres.  
Y yo le di el abrazo, y el discurso amistoso de la bienvenida.  
Iba con él el joven Licio.  
Dejando el campamento mujeril  
pasaron ante mí, y vi en los ojos del muchacho turbación y reproche.

Corren rumores que la campaña del Asia está ya próxima  
y urge curar el cuerpo con gran prisa, ejercitarlo en el gimnasio,  
acudir otra vez al campo de batalla.  
Y pienso, sin embargo, que es inútil mi sueño,  
pues las fatigas de los años tributan consunción en el cuerpo,  
y hace sufrir la mordedura del dolor.  
Hundido en la litera, miro hacia el fuego que rodea su tienda,  
y puedo interpretar la mirada de Licio:

todavía me ama.

Excelsas son las aptitudes de su cuerpo y su espíritu  
y harán de él un héroe de los griegos.  
Próxima está la campaña del viejo continente,  
de condición cruel y largos años,  
y nadie igualará su decisión briosa.  
Caerá la sombra entonces sobre mí; cuando regrese  
no sentiré su mano sobre el hombro.  
Licio presidirá gloriosos funerales.

## De *PALABRAS A LA OSCURIDAD*, 1966

*(Tarde de verano en Elca)*

Yo no era el mejor  
para mirar la tarde,  
pero me fue ofrecida;  
y en mis ojos  
se despertó el amor  
sin gran merecimiento.  
y no fue necesaria una conciencia lúcida  
ni una más clara inteligencia:  
tú, que me lees  
con un mayor espíritu.  
Pero tampoco nadie  
pudo estimar tanto  
algún pequeño corazón  
con un corazón tan pequeño.  
Tú me comprendes con dificultad,  
pero sabes también  
que es suficiente mi dolor,  
y por eso me lees.

### **Nocturno del joven**

El hombre, entre los árboles, medita  
con pasión sus recuerdos. Le rodean  
sombras profundas, silenciosas alas  
oscuras, más arriba los viejísimos  
astros. Piensa que fue su vida luz,  
y que los hombres y las cosas eran  
dignos de perdurar, porque era eterno  
su amor. Llegan desde las blancas tapias  
del jardín los jazmines, y en el campo  
los deja el aire derramados. Mira  
latir el faro en las tinieblas, muda  
la mar está, presiente su constante  
movimiento. La luz ya está gastada,  
y sabe que las cosas que perduran  
viven sin él, y que los hombres niegan  
todo el afán del corazón. Inútil

como la estrella vieja, como el faro  
lejano y débil, mas aún con vida.

Un balcón de la casa se ha encendido,  
llega de allí una música. El huerto  
tiembla bajo las sombras, se recoge  
en el sueño. Quien reina así en el mundo  
no es la noche, es el tiempo. Lo penetran  
sus ojos, y arrasados por las lágrimas  
regresan del misterio. Se encamina  
con paso lento hacia la casa, va  
con la mente sombría, siente frío.

### **Versos épicos**

A Luis Antonio de Villena

*(Virgilio en Trápani)*

Casi desnudo bajo el fuego del día  
miro la solidez del mar, abierta por los brazos  
de vigorosos nadadores jóvenes,  
a la orilla de Trápani.  
Y rodeados de gente indiferente, aquellos dos  
de ardientes ojos,  
de feliz semblante, recogidos.  
¿Y quién cantará el amor sino el poeta?  
Desde su soledad el joven extranjero  
os observa con luz benevolente,  
y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.

Fue aquí, debajo de este sol y en la misma ribera,  
la estratagema de aquel ligero mozo  
que, en carrera pedestre que presidiera Eneas,  
impidió la victoria de un rival  
por ver sobre el caballo, desnudo y coronado de oliva florecida,  
al vencedor Euríalo, de juvenil belleza.  
Una historia de amantes, vulgar  
y cotidiana, de otros tiempos.

Mas vosotros habláis en la mañana, nadie adivina vuestro  
gozo,  
el latido cercano de los pechos,  
el impulso radiante con que entregáis la vida  
a la contemplación.

Yo os observo, en la hondura de la luz, ardiendo.  
No imagino un suceso desusado  
para cantar con elevado tono, con acento  
de llama, vuestra amorosa historia;  
es muy baja mi voz.  
Os miro,  
son mis ojos tan viejos, veo  
la firme decisión que habéis tomado  
por vuestra voluntad.  
Recorreréis países, seréis los exiliados  
solitarios, y miraréis las cosas  
con amor y amargura;  
ninguno de vosotros fundará una ciudad,  
labrará un campo,  
y acaso os olvidéis uno del otro.

Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos,  
llegaría a mi oído vuestra voz:  
entonces, extranjero, ¿por qué cantas,  
acaso te entusiasma este fracaso?  
Y, ciega, mi respuesta temblaría:  
yo canto la pureza.

## **El caballero dice su muerte**

A David Pujante

Descansaba entre encinas, recostado  
sobre las hierbas de la primavera,  
un día azul, de paz, con la armadura  
puesta sobre la carne, y una espada  
que iba del talle al río.  
En la palma desnuda de la mano  
caía mi cabeza, y en los ojos  
iba un libro copiándose, vertiendo  
limpia meditación. Lo sostenía  
la mano del sosiego y de la danza.  
Era el lugar de unos velludos robles,  
y agrestes peonías que a la tierra  
cubrían de color, de luz, de gloria.

Lejos, los muertos se quedaron solos,  
en un llano nocturno, fríos. Pude  
sobrevivir, y encomendar sus almas  
a Dios en una ermita,

junto a un campo de aulagas y pobreza.  
Hice un voto a Santiago, no cubrirme  
sino con prendas de guerrero, ruda  
malla y espuelas. Las lecturas calman  
los días, la tristeza de saber  
que ya no hay esperanza de encontrarles  
vivos: airados o indulgentes. ¡Cuánto  
puede sufrir un pecho si la ausencia  
es ese apagamiento de la muerte!

Un día azul, de paz, las limpias aguas  
bajaban de la fuente con sus frondas  
copiadas, con sus pájaros, conmigo...  
Encontraba en el fondo mi figura  
bajo la bóveda de Dios, tendida,  
ensimismada.

El ardor del cielo  
bajó, se fue extendiendo por la tarde,  
puso a las aves locas. En la orilla  
deslumbraban los oros de las peñas.  
Un viento me arrasó, sentí calor,  
el hueso de la frente me dolía,  
me hundí, luché, se humedeció mi cuerpo,  
y alguien me separó del fuego. Altas  
ramas de invierno, me rasgaron verdes  
matorrales de espinos, cumbres duras,  
el hielo solitario de los aires  
al pasar sus fronteras.

Como una luz la carne se apagaba  
ceniza sin calor, y el corazón  
era una piedra incandescente. Cubre  
la lluvia las distancias, y una niebla  
fue cegando mis ojos. La memoria  
se oculta como un sol desordenado  
y hacia el olvido van todas las fuentes  
de la vida. Un llanto, fue un vagido  
de soledad, y en mi impotencia quise  
quedar sobre la tierra.

¿Dónde mis fuerzas? Se tornaron falsas  
Como en la alcoba del amor. Vibran  
Las manos, y frenéticos los ojos  
miran la indiferencia de los astros.  
(La libertad no estaba en el enebro,  
Ni en el pino con sol, ni en la laguna  
negra, sino en quien los miraba solo.  
Libre viví para escoger un ramo  
de cantueso, y no de flor de jara,



libre de amar a Dios, mas no a doncellas  
blancas, arrebatado por sus vidas.)  
Mueres de frío, pensamiento. ¿Quién  
te castiga con sombras?

Y fui ya el huésped de las noches, firmes  
ejes crucé, y al roce mío tiembla  
la luz, se rompe el tiempo. Criaturas  
esplendorosas, musicales sueños,  
piedras con goznes de apagada plata,  
delira el pecho acobardado, gime.  
Y el monte estaba allí: el coronado  
Por la nieve, rosada la ladera  
de brezos.

Y es así como los buenos  
caballeros llegan, sin luz los ojos,  
sin fuerzas en los brazos, penetrados  
de oscuridad, con el deseo inútil  
de que los reinos se parezcan, tierra  
y cielo. Penetré en su vida, y fui  
por siempre desterrado, porque nunca  
tendría libertad para quererle.

### **Oscureciendo el bosque**

Toda esta hermosa tarde, de poca luz  
caída sobre los grises bosques de Inglaterra,  
es tiempo.  
Tiempo que está muriendo  
dentro de mis tranquilos ojos,  
mezclándose en el tiempo que se extingue.  
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.

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

Miro, con estos ojos vivos, la oscuridad del bosque.  
y una dicha más honda llega al pecho  
cuando, a la soledad que me enfriaba,  
vienen borrados rostros, vacilantes  
contornos de unos seres  
que con amor me miran, compañía demandan,  
me ofrecen, calurosos, su ceniza.  
Cercado de tinieblas, yo he tocado mi cuerpo  
y era apenas rescoldo de calor,  
también casi ceniza.  
y he sentido después que mi figura se borraba.

Mirad con cuánto gozo os digo  
que es hermoso vivir.

## **Mere Road**

A Felicidad Blanc

Todos los días pasan,  
y yo los reconozco. Cuando la tarde se hace oscura,  
con su calzado y ropa deportivos,  
yo ya conozco a cada uno de ellos, mientras suben en grupos  
o aislados,  
en el ligero esfuerzo de la bicicleta.  
y yo los reconozco, detrás de los cristales de mi cuarto.  
Y nunca han vuelto su mirada a mí,  
y soy como algún hombre que viviera perdido en una casa de  
una extraña ciudad,  
una ciudad lejana que nunca han conocido,  
o alguien que, de existir, ya hubiera muerto  
o todavía ha de nacer;  
quiero decir, alguien que en realidad no existe.  
Y ellos llenan mis ojos con su fugacidad,  
y un día y otro día cavan en mi memoria este recuerdo  
de ver cómo ellos llegan con esfuerzos, voces, risas,  
o pensamientos silenciosos,  
o amor acaso.  
Y los miro cruzar delante de la casa que ahora enfrente  
construyen  
y hacia allí miran ellos,  
comprobando cómo los muros crecen,  
y adivinan la forma, y alzan sus comentarios

cada vez,  
y se les llena la mirada, por un solo momento, de la fugacidad de  
la madera y de la piedra.

Cuando la vida, un día, derribe en el olvido sus jóvenes  
edades,  
podrá alguno volver a recordar, con emoción, este suceso  
mínimo  
de pasar por la calle montado en bicicleta, con esfuerzo ligero  
y fresca voz.  
Y de nuevo la casa se estará construyendo, y esperará el jardín a  
que se acaban estos muros  
para poder ser flor, aroma, primavera,  
(y es posible que sienta ese misterio del peso de mis ojos,  
de un ser que no existió,  
que le mira, con el cansancio ardiente de quien vive,  
pasar hacia los muros del colegio),  
y al recordar el cuerpo que ahora sube  
solo bajo la tarde,  
feliz porque la brisa le mueve los cabellos,  
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.

### **La mano del poeta (Cernuda)**

A Claudio y Clara

*(En viaje a Cambridge)*

I

Y recordé la mano muerta de la muchacha egipcia,  
tras el cristal expuesta, en el vario y caótico museo de la ciudad,  
contemplada por los turbados ojos de aquel niño  
y por mí, indiferente.  
Allí, en el polvo, petrificada por el tiempo,  
supe que mutilar un cuerpo no era bárbara acción

porque sin vida es menos que lo menos.  
Y no sentí vergüenza  
por contemplar, emocionado,  
el duro escarabajo en el podrido dedo.  
Aquella piedra verde, más fresca que la carne,  
tenía una hendidura,  
porque el tiempo también la había corroído.  
Era piedra difunta, que regresaba al polvo  
con una lentitud mayor que la del hombre.  
Y al recordar la mano aquella  
dirigí la mirada hacia la mía,  
y sentí en la otra mano su calor.

## II

Fuera del coche estaba  
desvaída la luz, y el cielo miserable,  
y un cierto frío de mendigo.  
Tuve extrañeza de la tierra aquella,  
y percibí el consuelo de la noche ocultándola;  
y miré aquellos días, pude abarcarlos todos con la memoria,  
y los sentí vividos sin dolor, y sin amor vividos.  
Viajaba a la ciudad donde quemaste  
un breve plazo de tu escaso tiempo;  
años de dura soledad, ya que eran años de tu vida.  
Tuviste un mal destino,  
pues tu constante huésped fue el fracaso;  
sabías que en la lucha  
siempre es el hombre puro el que perece.  
Pero tú más inerme que los demás,  
con menos fuerza que nosotros,  
pues tu apetencia de la luz era más poderosa;  
otros, para poder vivir, nos contentamos con mendrugos,  
y aún nos arrasa en lágrimas los ojos  
el sentimiento vil del agradecimiento.  
Pero tú estabas hecho con el divino fuego de los héroes;  
y se llenó tu pecho de mayor soledad,  
de más fracaso, de la amargura más humana,  
y ya nadie podía acercarse a tu persona.  
Te contemplábamos de lejos, la lucha desigual,  
y tú de pie;  
la injusticia del hombre, las gigantes pasiones de tu espíritu,  
y tú de pie;  
la vejez que iba entrando en tu cansancio, y con perfidia  
te tiñó el cabello,  
y tú de pie;  
sosteniendo las piernas con las manos,

pero de pie,  
con tu sola defensa: tu desdeñoso gesto, tu soberano orgullo  
Y era tu espíritu el más débil,  
pues tu apetencia de la vida era la más intensa;  
advirtieron tu voz, cuando nacía  
como el sonido que dejaba al aire  
desvanecido por su ligereza;  
en el oído de los hombres, tu voz sonaba ahora  
con sonido de sombra perdurable.  
Y aquí está tu valor, y aquí el fracaso,  
pues tú amabas la vida, de tal modo la amaste  
que no hubo queja en ti contra el misterio nunca.  
Y a pesar del dolor y la amargura del alentar humano  
defendiste la vida con amor,  
y con amor la muerte:  
aceptaste un destino rencoroso.

Miré fuera del coche, y alcé los ojos a la luz,  
y estaba ya en su muerte  
(y miré aquellos días, pude abarcarlos todos con la memoria,  
y los sentí vividos sin dolor, y sin amor vividos),  
y amé tan poca vida con una fuerza poderosa.  
Pensaste acaso que aquí tú fuiste desamado,  
y ahora tu oído es fino y no hay engaño: oyes  
las no visibles ondas del amor  
llegar hasta tu cuarto oscuro,  
llegar en oleadas de esa vida  
que detrás de tu puerta se ha quedado.

### III

Y recordé la mano muerta del museo porque pensé en la tuya;  
tu torpe mano en que se deshacía  
la posible amistad, el necesario afecto de los hombres:  
esa mano segura que imponía  
soberbia servidumbre a la palabra.  
Y la vi también muerta,  
anónima en la sala de un museo, desnudo el largo dedo,  
deteniendo, con invencible fuerza,  
el caminar curioso de los cansados visitantes.  
Después de tantos siglos  
daba tu mano testimonio de este pasado tiempo  
en que acordar la vida y la verdad es doloroso para el hombre,  
y hace gemir tanto la vida  
que el prodigio perdura ante el mirar humano.  
Mas nadie allí sabría que, además de vivir,  
aquella mano repartió la vida.

Y vi tu mano muerta en el viaje  
que me llevaba a la ciudad donde viviste  
sin tierra y sin amor,  
con el deseo solo del amor y la tierra.  
Y percibí que el mundo estaba oscuro, más allá de los faros.  
Con sequedad nacida de un grave pensamiento  
seguí trenzando el hilo del futuro:  
mientras la vida alienta, el hombre quiere  
mirar la muerte expuesta  
en aquello que, un tiempo, retuvo en sí la vida,  
para pensar que no se acaba completamente todo;  
así procura vida la memoria  
en el informe bulto de la muerte.  
Y vi después tu mano, en la sala vacía del museo,  
roto el frío cristal, ya solo polvo, naufragio indiferente  
que la tierra y el cielo contemplaban.  
Y al sentir en mi mano aún el calor  
apresuré la marcha del viaje.

### **Ceniza en Oxford**

Os miro,  
y veo despojados vuestros jóvenes cuerpos,  
y apenas reconozco vuestras antiguas diferencias.  
Sólo algún diente de metal, porque aquellas sonrisas  
se han transformado en el horror de un bostezo profundo.  
Tampoco reconozco la distinción de vuestra raza,  
hecha de timidez y de rapiña,  
mientras mi voz os suena funeral, en la distancia breve  
que va de un esqueleto a otro esqueleto.  
Porque os hablo de un muerto,  
de alguien que está alojado en la humedad perpetua,  
y no es verdad que esté más vivo que nosotros,  
como pretendo aseguraros.  
Cae ceniza detrás de las ventanas,  
muertas hojas sin savia, y el espectro del cielo sin color.

(Tan sólo un poderoso cadáver que soñara  
nos pudiera crear de esta manera.)

### **Otoño inglés**

A Carmen Bravo Villasante

No para ver la luz que baja de los cielos,  
incierta en estos campos,  
sino por ver la luz que, del oscuro centro de la tierra,  
a las hojas asciende y las abrasa.  
Yo no he salido a ver la luz del cielo  
sino la luz que nace de los árboles.  
Hoy lo que ven mis ojos  
no es un color que a cada instante muda su belleza,  
y ahora es antorcha de oro,  
voraz incendio, humareda de cobre,  
ola apacible de ceniza.  
Hoy lo que ven mis ojos  
es el profundo cambio de la vida en la muerte.  
Este esplendor tranquilo  
es el acabamiento digno de una perfecta creación  
más si se advierte  
la consunción penosa de los hombres,  
tan sólo semejantes en su honda soledad,  
mas con dolor y sin belleza.

El hombre bien quisiera que su muerte  
no careciese de alguna certidumbre,  
y así reflejaría en su sonrisa,  
como esta tarde el campo,  
una tranquila espera.

*(Belleza del durmiente  
que agita imperceptible el mudo pecho  
para alzarse después con mayor vida;  
como en la primavera los árboles del campo.)*

¿Cómo en la primavera...?  
No es lo que veo, entonces, trastorno de la muerte  
sino el soñar del árbol, que desnuda,  
su frente de hojarasca,  
y entra así cristalino en la honda noche  
que ha de darle más vida.

Es ley fatal del mundo  
que toda vida acabe en podredumbre,  
y el árbol morirá, sin ningún esplendor,  
ya el rayo, el hacha o la vejez  
lo abatan para siempre.  
En la fingida muerte que contemplo  
todo es belleza:  
el estertor cansado de las aves,  
la algarabía de unos perros viejos, el agua  
de este río que no corre,

mi corazón, más pobre ahora que nunca  
pues más ama la vida.

Las rotas alas de la noche caen  
sobre este vasto campo de ceniza:  
huele a carroña humana.  
La luz se ha vuelto negra, la tierra  
sólo es polvo, llega un viento  
muy frío.  
Si fuese muerte verdadera la de este bosque de oro  
sólo habría dolor  
si un hombre contemplara la caída.  
Y he llorado la pérdida del mundo  
al sentir en mis hombros, y en las ramas  
del bosque duradero,  
el peso de una sola oscuridad.

### **La sombra rasgada**

¿Pero cómo saber, sin la mirada,  
la hermosura del bosque, la grandeza del mar?

El bosque estaba tras de mí; lo conocían  
mis oídos: el rumor de sus hojas,  
la confusión del canto de sus pájaros.  
Sonidos que venían de un remoto lugar.  
Y el mar del otro lado, golpeando  
la frente, sin rozarla,  
cubriéndola de gotas. Era mi piel  
quien descubría su frescura,  
mi soñoliento olfato quien entraba en el pecho  
su duro olor.

¿Pero cómo saber, sin la mirada,  
la hermosura del bosque, la grandeza del mar?  
Porque no había más, en el lugar del pecho,  
que una extendida sombra.  
que una extendida sombra.

(¿Mas qué frío candente mis párpados abrasa,  
qué luz me desvanece, qué prolongado beso  
llega hasta el mismo centro de la sombra?)

Joven el rostro era,  
sus labios sonreían,  
y el retenido fuego de su cuerpo



era quemada luz.  
Entramos en el mar, rompíamos  
el cielo con la frente,  
y envueltos en las aguas contemplamos  
las orillas del bosque,  
su extensa fosquedad.  
Miré, tendidos en la playa, el rostro:  
contemplaba las nubes;  
y el retenido fuego de su cuerpo  
era un sombrío resplandor.  
Penetramos el bosque, y en las lindes  
detuvimos los pasos;  
perdido, tras los troncos, miramos cómo el mar  
oscurecía.  
Tenía triste el rostro,  
y antes que para siempre envejeciera  
puse mis labios en los suyos.

### **Amor en Agrigento**

*(Empedócles en Akragas)*

Es la hora del regreso de las cosas,  
cuando el campo y el mar se cubren de una sombra lenta  
y los templos se desvanecen, foscos, en el espacio;  
tiemblan mis pasos en esta isla misteriosa.

Yo te recuerdo, con más hermosura tú  
que las divinidades que aquí fueron adoradas;  
con más espíritu tú, pues que vives.  
Hay una angustia en el corazón  
porque te ama,  
y estas viejas columnas nada explican.

Unos ardientes ojos, cierta vez, miraron esta tierra  
y descubrieron orígenes diversos en las cosas,  
y advirtieron que espíritus opuestos los enlazaban  
para que hubiese cambio, y así explicar la vida.  
Esta tarde, con los ojos profundos, he descubierto la intimidad  
del mundo:  
con sólo aquel principio, el que albergaba el pecho,  
extendí la mirada sobre el valle;  
mas pide el universo para existir el odio y el dolor,  
pues al mirar el movimiento creado de las cosas  
las vi que, en un momento, se extinguían,

y en las cosas el hombre.

La ciudad, elevada, se ha encendido,  
y oyen los vivos largos ladridos por el campo:  
éste es el tránsito de la muerte, confundiéndose con la vida.  
Estas piedras más nobles, que sólo el tiempo las tocara,  
no han alcanzado aún el esplendor de tu cabello  
y ellas, más lentas, sufren también el paso inexorable.  
Yo sé por ti que vivo en desmesura,  
y este fuerte dolor de la existencia  
humilla al pensamiento.  
Hoy repugna al espíritu  
tanta belleza misteriosa, tanto reposo dulce, tanto engaño.

Esta ciudad será un bello lugar para esperar la nada  
si el corazón alienta ya con frío,  
contemplar la caída de los días,  
desvanecer la carne.  
Mas hoy, junto a los templos de los dioses,  
miro caer en tierra el negro cielo  
y siento que es mi vida quien aturde a la muerte.

### **Causa del amor**

*A D.K.*

Cuando me han preguntado la causa de mi amor  
yo nunca he respondido: ya conocéis su gran belleza.  
(Y aún es posible que existan rostros más hermosos.)  
Ni tampoco he descrito las cualidades ciertas de su espíritu  
que siempre me mostraba en sus costumbres,  
o en la disposición para el silencio o la sonrisa  
según lo demandara mi secreto.  
Eran cosas del alma, y nada dije de ella.  
(Y aún debiera añadir que he conocido almas superiores.)

La verdad de mi amor ahora la sé:  
vencía su presencia la imperfección del hombre,  
pues es atroz pensar  
que no se corresponden en nosotros los cuerpos con las almas,  
y así ciegan los cuerpos la gracia del espíritu,  
su claridad, la dolorida flor de la experiencia,  
la bondad misma.  
Importantes sucesos que nunca descubrimos,  
o descubrimos tarde.

Mienten los cuerpos, otras veces, un airoso calor,  
movida luz, honda frescura;  
y el daño nos descubre su seca falsedad.

La verdad de mi amor sabedla ahora:  
la materia y el soplo se unieron en su vida  
como la luz que posa en el espejo  
(era pequeña luz, espejo diminuto);  
era azarosa creación perfecta.  
Un ser en orden crecía junto a mí,  
y mi desorden serenaba.  
Amé su limitada perfección.

### **Relato superviviente**

A Carlos Bousoño

*(Feria de julio en Valencia)*

Después del espectáculo brillante, del entusiasmo  
de la apretada multitud,  
poseído de una creciente repugnancia,

he subido las laderas de Delfos,  
en donde el sol enloquecía los moribundos gritos de las aves,  
y he asistido desde el mísero templo, desde el lugar famoso  
de las antiguas vanidades (nidal de la rapiña,  
trofeo de la guerra, solar arruinado de las artes,  
cascara de la vida),  
a ese momento que justifica al hombre,  
pues otra vez yo vi cómo su rostro se mudaba,  
y la emoción de aquel hundido valle de olivos silenciosos  
reposando en el mar  
apagaba la luz del fatigado cuerpo adolescente,  
y lo dejaba como una piedra desvaída, de oro;  
y pude así pensar,  
con el terror que da el conocimiento más profundo,  
en el azar de los encuentros de los hombres,  
no solo en el espacio,  
también en la oquedad ilímite del tiempo.  
Imaginando las más sutiles traiciones del artista  
—desnuda y fría piedra,  
o en el calor mentido de algún bronce—,  
cosa más fácil fuera aproximarse a su persona

en el sueño apagado de algún museo venerable;  
pero su carne verdadera, esa que el tiempo muerde  
con infame castigo, latía,  
y era vida, y en ella había espíritu.

Y aquel suceso natural pudo no ser, mas fue,  
y así es posible hoy la nobleza, la feliz dignidad,  
como en otros momentos la degradada condición del hombre.  
He regresado el tiempo hasta París, y soy ese muchacho  
que avanza por la noche entre banderas, y ruidos de músicas,  
por la avenida iluminada donde los bailes giran, y giran las  
cinturas de las niñas,  
las piernas enlazadas, quebrados pantalones, sucias barbas,  
besos extintos, huecas risas,  
y en los ciegos umbrales de locales nocturnos  
gasta el muchacho su mirada  
no para ver virtud, sino la paz de los pecados en penumbra,  
porque la calle es vómito,  
y el cuerpo del muchacho es todavía  
un lugar inocente.

Avanzaba la noche, la fiesta nacional, bulliciosas cohortes callejeras,  
y una vergüenza súbita por no estar degradado;  
con asco del pecado, entonces supe  
que hay un peor castigo para el hombre:  
la soledad sentida como infame.

Y en el calor de julio, agolpado el cansancio en mi mirada  
y extraño de mi vida, me senté en un café  
no lejano del río. El tiempo no era nada,  
sólo calor.

Y, de repente, gotas  
gruesas, los distanciados golpes  
de la lluvia que cae,  
el raudal reunido de su música,  
súbitas carreras, agudos gritos,  
y el agua cae en la desierta calle, potente, victoriosa.  
(El tiempo no es ya nada: un estupor del ojo.)

Pronto cesa.

Y ahora se llaman todos, gritan, ríen.  
Y vamos hacia el puente, por donde regresamos,  
con amor confiado,  
al reposo del lecho.

El tiempo, rodadizo, llega de los caminos polvorientos  
con crecido cansancio, y el buen olor de los bosques ocultos.  
Y así, sin que mis manos golpeasen las aldabas de plata

me he adentrado en Salzburgo,  
en la mansión del aire claro;  
he penetrado el centro de la rosa.  
Desde el cercano cielo  
la luz cae en las ramas de los montes,  
roza con labios rosas largos muros,  
y en las plazas hay fresca sombra, y alas.  
Mana la claridad del río, vive  
la gracia en el jardín, los aros ruedan,  
ruedan las bicicletas entre flores,  
sube una voz, hay revuelo de faldas,  
fuentes, silencio en las ventanas, un castillo  
elevado, la paz de un cementerio,  
tras la penumbra el oro de un altar.  
Miro la luz, la música del aire,  
las altas curvas de las torres,  
la vida de este día...  
... Y ahora muere.

En este lago alpino,  
lejos de la ciudad,  
donde solo se escucha la imprecisa cascada,  
debajo de una luz desvanecida  
te llevo de la mano.  
Hemos mirado, en el silencio,  
caer las sombras de los montes (altos  
muros subiendo hacia una luz ya no posible),  
caer en estas hondas aguas,  
cegar la noche el bosque.  
Y ahora el pecho palpita, nuestros labios  
quemán su piel, el alma  
gime. Cercanos, se han abierto tus ojos,  
y en ellos he sabido, trastornado,  
que la felicidad existe.  
Con ella regresamos. Sobre el suelo  
posa la sombra del olvido,  
aún nuestros pasos resonando  
junto a la orilla negra, por el borrado bosque;  
yacen gritos de pájaros, los perezosos roces  
de las barcas, el amor de los pechos.  
Me quiero recordar, y recordarte. Juntos los dos  
volvíamos del lago,  
con el cuerpo inmortal,  
pues la dicha habitaba nuestra carne.  
También cae el olvido en la mirada:  
en la cueva del bosque  
veíamos volar miles de luces

diminutas; silenciosos insectos que vivían  
para que adivináramos su muerte.

Estos lugares pasan traídos del azar  
hasta mis ojos,  
tocando el corazón.  
Ahora llega Ferrara: apenas el labrado recuerdo  
de una esquina de piedra.  
Es la emoción del orden  
lo que Ferrara en mí revive,  
y no hay recuerdos casi de su imagen.  
Esta ciudad nacida de unas mentes robustas  
deja en la soledad humana  
orden afortunado.  
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.  
Mas vivo en esta tarde, y otros días  
vendrán, y otros lugares  
de la tierra. Ocasiones de amor  
o de dolor que, con firmeza,  
me irán envejeciendo.

Tarde aspiro un aroma,  
y es la lejana primavera de Oxford  
nacida junto al río, que me trae  
la vida. Son muchachas al sol,  
de anchos sombreros de ceniza, jóvenes voces  
que enronquecen súbitas, chaquetas colegiales  
de abundantes colores y un seco tacto.  
Desciende el sol, un sol igual al de Faestos.  
Muchachos con levita lanzan, subidos en los árboles,  
los sombreros de copa, los graznidos,  
un humo negro de pistolas.  
Y por el río bajan los veloces remeros  
centelleando al sol, rodeados de gritos  
ahora sordos, y con los huesos húmedos.  
Es un esfuerzo hermoso, como el verdín  
que les recubre, una tarde dichosa  
de juventud y de belleza;  
transcurren las carreras, y en su fervor  
sigo bebiendo un líquido viscoso, y asisto todavía  
al espectáculo correcto de una cortés conversación  
de centenares de personas, bajo abiertas sombrillas,  
aunque yo siento frío, y los ojos se nublan  
y una tierra me da nuevo sabor,

y hondo caigo  
por el vacío inmenso de la vida acabada,  
con ese gesto inútil, en el terror del ojo,  
del esfuerzo de un brazo  
rompiendo con el remo la quieta superficie  
de las aguas, el silencio del sol.

## **El mendigo**

A Ángel González

Extraño, en esta noche, he recordado  
una borrada imagen. El mendigo  
de mi niñez, de rostro hirsuto, torna  
desde otro mundo su mirada dura.  
Llegaba al mediodía, y un gruñido  
de animal viejo le anunciaba. (Toda  
la casa estaba abierta, y el verano  
llegaba de la mar.) Andaba el niño  
con temor a la puerta, y en su mano  
depositaba una moneda. Era  
hosca la voz, los ojos fríos de odio,  
y sentía un gran miedo al acercarme,  
la piedad disipada. Violenta  
la muerte me rondaba con su sombra.  
Sólo después, al ver a los mayores  
hablar indiferentes, ya de vuelta,  
se serenaba el pecho. Me quedaba  
cerca de la ventana, y frente al mar  
recordaba las sombrías historias.  
Esta noche, pasado tanto tiempo,  
su presencia terrible y misteriosa  
me ha desvelado el sueño. Ningún daño  
he sufrido de aquella voluntad,  
y el hombre ya habrá muerto, miserable  
como vivió. Aquellos años, otros  
muchos mendigos iban por las casas  
del pueblo. Todos, sin venganza, yacen.  
Surgen sus sombras; la memoria turba  
un reino frío y solitario y vasto.  
Poderosos, ahora me devuelven  
la mísera limosna, la piedad  
que el hombre, cada día, necesita  
para seguir viviendo. Y aquel miedo  
que de niño sentí, remuerde ahora

mi vida, su fracaso: un anciano  
me miraba con ojos inocentes.

## **Muerte de un perro**

A Jacobo Muñoz

Llegando a la ciudad  
pude ver que asaltaban los muchachos al perro  
y le obligaban, confundidos los gritos y el aullido, a deshacer  
el nudo con el cuerpo del otro,  
y la carrera loca contra el muro,  
y la piedra terrible contra el cráneo,  
y muchas piedras más.  
y vuelvo a ver aquel girar  
de súbito, todo el espanto de su cuerpo,  
su vértigo al correr,  
su vida rebotando de aquel cuerpo flexible,  
su vida que escapaba por los abiertos ojos,  
cada vez más abiertos  
porque la muerte le obligaba, con su prisa iracunda,  
a desertar de dentro tanta sustancia por vivir,  
y por el ojo sólo tenía la salida;  
porque no había luz,  
porque sólo llegaba tenebrosa la sombra.

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

## **Muros de Arezzo**

Dentro de aquella descarnada iglesia  
la nave era una sombra, cuyo aliento  
era un vaho de siglos, y en la hondura  
vimos la luz sesgando el alto muro.  
Y el sueño humano allí, con los colores  
del más ardiente engaño, las cenizas  
del deseo de un hombre sepultadas  
en árbol, en corcel, séquito o ángel.



No puso fantasía ni invención:  
sobre la faz del hombre y de la tierra  
dejó el orden debido; y admiramos  
no la belleza física, la imagen  
de nuestra carne serenada. Suma  
de perfección es la cabeza humana,  
sin fuego de alegría y sin tristeza;  
ni altiva ni humillada bajo el arco  
del aire azul, tan quieta la mirada  
que deja a los caballos sin instinto,  
sin crecimiento natural al árbol.

Se nos narra una historia de este mundo;  
el pretexto remoto de unos seres  
como nosotros mismos, mas sabemos  
que el bien y el mal aquí no son pasiones.  
La pintada pared nos muestra el sueño  
que abolió nuestra escoria: son iguales  
el moribundo y el que ama, reyes  
y palafreneros, montes o lanzas,  
la desnudez y el atavío, sol  
o noche, los piadosos y el guerrero,  
la sed y la coraza, quien vigila  
y el dormido en la tienda, la señora  
y sus damas, el estandarte rojo  
y el sepulcro, el joven y el anciano,  
la indiferencia y el dolor, el hombre  
y Dios.

Enamorado alguna vez,  
y haciendo realidad el viejo sueño  
de una mejor naturaleza, quiso  
la perfección. Recordando el amor,  
la dicha mantenida, sus pinceles  
conservaron los hábitos y gestos  
terrenales, copió la vida toda,  
y a semejanza de él, aunque visible,  
un aire hermoso y denso allí respiran  
logrando un orden nuevo que serena:  
feliz; sin libertad, vive aquí el hombre.

## **Solo de trompeta**

A Toni Puchol

Cuando ya las miradas de todos se conocían vagamente,

a través de las pupilas nubladas por el alcohol,  
de aquella música confusa, de la penumbra de aquel humo,  
del caos  
vino un silencio imperceptible,  
y una trompeta sola, de fuego, nos quemaba la vida.

O acaso era de hielo aquella música:  
inertes los sonidos, para que cada uno de nosotros  
los hiciese movibles, los llenase de espíritu.  
Por cada uno de los hombres  
la música cantaba diferente: con alegría estéril  
en la mujer que me miraba, con cansada tristeza  
en unos yertos labios, y en el muchacho solitario  
con profunda nostalgia de vejez;  
la música cantaba diferente, sin que nadie supiera  
cómo sonaba junta, con qué intenso dolor.

En aquel cuarto oscuro nada correspondía a la verdad  
del hombre:  
la emoción estridente del músico era falsa,  
torpe el engaño de los otros.  
La verdad es humilde y es sencilla.  
La soledad, al compartirla con otras soledades,  
hace más viva la impotencia.  
y empuja al hombre entonces a regiones heroicas  
con sólo el sentimiento.  
Después cae un cansancio sobre el alma  
por esta lucha inútil, se resiente  
tanta falsa virtud, la mentida pureza;  
y cuando la trompeta, desmayada, se extingue en el silencio,  
sólo quedan visibles, descubiertos al fin, los más ocultos,  
los más tenaces vicios:  
se reconocen las miradas, y puede haber piedad,  
y hasta sentir alguno un tibio amor.

La trompeta de fuego,  
muda sobre una mesa, la vemos amarilla,  
y está vieja y rayada.

### **Palabras aciagas**

Mirabas el mundo,  
creías, era la fe. Fue la vida  
el luminoso encuentro del espíritu con la verdad,  
era lo mismo que la alegría de la carne.

Ibas ebrio, de ti mismo brotaba la fuente de la vida;  
crecer era un rumor del aire, dijérase  
que era turbar el tiempo,  
y aprendiste a mirar la transparencia de la noche  
y a tocar con los labios la luz,  
cuando de ti brotó la negación primera.  
Derribaste, a escondidas, las torres de Dios,  
los muros de los hombres con menor esfuerzo. Fuiste glorioso,  
culminó allí tu vida.

Son ahora muy pocas las creencias,  
y para enfrentarse a la ruindad vergonzosa del mundo  
la llama de tu espíritu es mezquina,  
y estás en la edad de los hombres.  
¿Qué salvarás, si esa verdad tuya  
-la que hará de ti un héroe, ayudada del azar,  
o un traidor-  
es a la vez amiga y enemiga?  
No vuelvas la pesadumbre de tus ojos  
a los demás; nadie podrá ayudarte  
en esta hora de amargura.  
Los hombres hoy sólo te ofrecen amor  
como tú a ellos en otras ocasiones.

En la soledad has escrito estas palabras  
y estás ardiendo:  
húndelas en la oscuridad.

### **En la noche estrellada**

¿Serán aquellos cuerpos tan sólo piedras frías  
-inaudible su música de argollas-  
nacidas sin amor para rodar desiertas?

Nos consuela su luz, mienten sus rayos  
calor, y acaso un Ser oculto,  
con llamas en los dedos, las enciende;  
y alumbraba en los humanos la esperanza.

¿Nacieron con amor, y ahora desiertas  
ruedan, cada vez con más frío y más silencio,  
borrado sueño de algún cadáver poderoso?

Nuestra mirada las consuela, mentimos  
un calor, como si oculto un Ser,

con llamas en los dedos, encendiese  
el pensamiento grave de los hombres.

¿Y así la vida pasa, encendida la carne,  
y la piedra encendida?

Acaso existe un Ser, alguna mano oculta,  
con llamas en los dedos, que está quemando  
el tiempo. Y es el hombre y la piedra  
los restos que amontona la ceniza.

## De *AÚN NO*, 1971

### Los signos de la madrugada

¿Por qué llego furtivo  
si en la casa me esperan sólo sábanas fúnebres,  
y el único habitante, de celosa vigilia,  
tiene el oído seco,  
y es yacente marchito entre las sombras,  
y su nombre no es vicio ni virtud,  
sino silencio?

En esta escasa noche que aún desvela,  
el gemido amoroso del cansancio y el sueño  
debe tardar aún, la fosca tregua  
ha de llegar con la herida del día;  
ahora sepulto muerte al recordar

la música del negro, su rosa paladar, y la penumbra  
lasciva de los humos, la escalera reciente  
de arracimadas manos, vasos desiertos, derramadas  
miradas y licores, la remisa invasión  
de la tarde que hubo, los uniformes rostros  
que habrá que recordar para otra vez,  
la paciencia académica del acto,  
ese calor sudado de ventanas  
cerradas, las tardanzas del día,  
la remotísima mañana que ya ni puedo recordar  
la laxitud del sexo, y sobre todo la pureza  
de aquel absorto juvenil, con amor incipiente  
sin el visaje lúbrico que será para otros  
en años venideros. Esta lenta vejez  
no la remedia nada; el sueño, con su máscara,  
va impidiendo mi muerte, pero no este derrumbe  
sucesivo y constante de la carne,  
mi floja ompañera, que arroparé en las sábanas.  
Es acto decidido, necesario.

Y a este día

de confusa costumbre  
lo canso un poco más, y en el papel  
he trazado palabras, signos vanos  
del tiempo, porque pido bondad,  
y me rodean cosas que no me dan bondad, aunque acompañen,  
y esta casa está sola.

## **Entre las olas canas el oro adolescente**

No sé lo que persigo al convocaros  
en el largo camino hacia Corinto, en el reposo  
fresco de aquel mar.  
Testigos, o pretexto.

Mira, ciego lector,  
su cuerpo entre las aguas,  
entre las olas rotas el cuerpo derribado,  
al pie de la alta roca de Escirón;  
y mírame en la arena, bajo el azul,  
aún joven, contemplador de su sonrisa viva,  
de su existente luz, ahora que escribo versos  
en la huérfana noche,  
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.

Mas acaso no habré llamado en vano.  
Pretexto suficiente, testimonio piadoso  
si sois fieles testigos de vuestra propia vida.

## **¿Con quién haré el amor?**

En este vaso de ginebra bebo  
los tapiados minutos de la noche,  
la aridez de la música, y el ácido  
deseo de la carne. Sólo existe,  
donde el hielo se ausenta, cristalino  
licor y miedo de la soledad.  
Esta noche no habrá la mercenaria  
compañía, ni gestos de aparente  
calor en un tibio deseo. Lejos  
está mi casa hoy, llegaré a ella  
en la desierta luz de madrugada,  
desnudaré mi cuerpo, y en las sombras  
he de yacer con el estéril tiempo.

## **Epitafio romano**

«No fui nada, y ahora nada soy.  
Pero tú, que aún existes, bebe, goza  
de la vida..., y luego ven.»

Eres un buen amigo.

Ya sé que hablas en serio, porque la amable piedra  
la dictaste con vida: no es tuyo el privilegio,  
ni de nadie,  
poder decir si es bueno o malo  
llegar ahí.

Quien lea, debe saber que el tuyo  
también es mi epitafio. Valgan tópicos frases  
por tópicos cenizas.

### **Alocución pagana**

¿Es que, acaso, estimáis que por creer  
en la inmortalidad,  
os tendrá que ser dada?  
Es obra de la fe, del egoísmo  
o la desolación.  
Y si existe, no importa no haber creído en ella:  
respuestas ignorantes son todas las humanas  
si a la muerte interroga.

Seguid con vuestros ritos fastuosos, ofrendas a los dioses,  
o grandes monumentos funerarios,  
las cálidas plegarias, vuestra esperanza ciega.  
O aceptad el vacío que vendrá,  
en donde ni siquiera soplará un viento estéril.  
Lo que habrá de venir será de todos,  
pues no hay merecimiento en el nacer  
y nada justifica nuestra muerte.

### **La última estación de los sentidos**

Cuantos actos vendrán,  
en los inciertos días que me restan,  
forzarán el amor al mundo que aún es mío.

Veo venir la luz, y los ojos gastarme  
con piedad, pues quien desvela  
la realidad es ella, no el asombro.

Y ahí está el firmamento,  
huestes de luces que combaten  
en un espacio transparente;  
                                    el mar  
y los desnudos, la carrera y las rosas,  
el perro negro y la saliva, el cadáver  
y el llanto, el naranjo y la abeja,  
el rostro reposado y la sonrisa.

Oigo nuevos sonidos, y en la suave erosión  
de mis oídos se recogen,  
sobre todo palabras;  
                                    puedo aún saber por ellas  
del consuelo y la dicha, la compañía torpe  
que acompaña, la juventud  
y el desamor, inteligencia y asco,  
el agitado origen de los besos.  
Vienen las voces devoradas, y vienen claras voces;  
y suena el aire aún, y el mar esclavo,  
llegan roces y pasos, la música  
y el vuelo, ciudades clamorosas  
y silencio.  
Mirar y oír, los sentidos durables.

Y asisten los olores del sótano,  
de la infancia escondida en el desván,  
del jardín y el incienso, todo el olor  
es ahora el recuerdo,  
pues el olfato está tapiado  
porque se acerca la carroña.

El gusto enmohecido,  
inerte a la rugosa o tersa superficie  
del fruto o de las aguas,  
sólo vivo el sabor para sentir llegar  
el temido dolor o la alegría.  
Gustar y oler, sentidos aplacados.

Mirad, éste que exalta  
o avergüenza, por el que pronto supe  
la privación de la pasión del mundo,  
pues la avidez se mudaba en desgana,  
y se trocó la fe en vana indiferencia;  
El tacto: fuego o frío.  
Él es quien me envejece, y presiento  
el helado palpar de quien ensaya  
la caricia final a este gran sueño;



pero dejadle aún besar los rostros,  
su calor y su línea,  
dejadle amar los cuerpos sin templanza.

Después la nada es ciega, y es gorda la sordera,  
sólo al principio tasta, lo que hiede,  
y el tacto del vacío resume la existencia.

Amada vida mía, la luz se va a la noche,  
¿y por qué me abandonas?

### **Palabras para una despedida**

A Juan Gil-Albert

Está la luz despierta,  
y se adentra en los ojos el contorno del monte,  
y el grito de los pájaros desvanece el oído  
al venir de los húmedos huertos.  
Los blancos pueblos de la costa,  
felices de lujuria y juventud,  
alientan junto al mar, lejanos.  
No estoy allí, mas lo que fui deseo:  
la dicha viva, los sentidos borrados,  
ahora que en el jardín el tiempo se arrincona  
en las sombras,  
y el olor de las rosas sube al aire.  
Hay humos blancos, y calladas palomas  
en la altura, y voces que se alejan,  
hay demasiada vida para una despedida.

Y un día habrá de ser,  
sin que la grata luz, las voces de la casa,  
los cultivos del huerto, los días recordados  
de la remota y breve juventud,  
ni tampoco el amor que me tenéis,  
retrasen la obligada despedida.

Tendré que aposentarme en la aridez  
y perdida la imagen de este mundo  
y perdido yo mismo,  
siento que aquel reposo será estéril,  
que la vida no fue, que el fervor  
de cualquier despedida es un engaño.

## **Cuando yo aún soy la vida**

A Justo Jorge Padrón

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

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

## De *INSISTENCIAS EN LUZBEL*, 1977

### **Luzbel**

*Descifremos el mito:  
el Ángel es la nada;  
Dios, el engaño.  
Luzbel es el olvido.*

### **Esplendor negro**

Sólo una vez pudiste conocer aquel Esplendor negro,  
e intermitentemente recuerdas la experiencia con vaguedad,  
aproximaciones difusas, inminencias,  
y así, desde tu juventud, arrastras frío,  
un invisible manto de ceniza escarlata.  
Y no fue necesario cegar los ojos,  
pues de las luces claras de los astros  
llegó el delirio aquel, la posibilidad más exacta y sencilla:  
en vez de Dios o el mundo  
aquel negro Esplendor,  
que ni siquiera es punto, pues no hay en él espacio,  
ni se puede nombrar, porque no se dilata.  
Valen igual Serenidad y Vértigo,  
pues las palabras están dichas desde la noche de la tierra,  
y las palabras son tan sólo expresión de un engaño.  
Volver al centro aquel es ir por las afueras de la vida,  
sin conocer la vida, un no mundo imposible,  
pues sólo el no nacer te pudiera acercar a esa experiencia.  
Crear la inexistencia y su totalidad  
no te hizo poderoso,  
ni derramó tu llanto, y nada redimiste.  
La misma incomprensión que contemplar el mundo  
te produjo el terror de aquel Esplendor negro,  
y aquel desvalimiento al cubrirte las sábanas.

### **Definición de la nada**

No se trata de un hueco, que es carencia,  
ni del reverso de la luz;

pues todo lo que niega constituye.  
Tampoco del silencio, que aunque no es supresión,  
difunde en un sinfín naturaleza extensa.  
Porque hablamos desde este fiel engaño de la ficción  
de la palabra  
podemos enunciar esta pausa solemne:  
no se trata de la existencia cierta del concepto de Dios como  
Imposible.  
Ni siquiera es tampoco la previa negación de alguna  
insuficiencia.

Lo pensáis como un frío, mas esa es vuestra carne.  
No afirma y nada niega su firme coherencia.

### **El curso de la luz**

Trajo el aire la luz,  
y nadie vigilaba, pues la robó en el sueño,  
se originó en las sombras,  
la luz que rodó negra debajo de los astros.  
Casa desnuda, seno de la muerte,  
rincón y vastedad, árida herencia,  
vertedero sombrío, fértil hueco.

Tú estás donde las cosas lo parecen,  
donde el hombre se finge,  
ese que, a tus engaños, da en nombrarte  
respiración, fidelidad.  
Llegas hasta sus ojos,  
y en ellos reconoces el nido en que nacieras,  
piedra negra que está ignorando el mundo,  
y ahondas tu furor, con belleza de rosas  
o valle de palomos  
o dormidos naranjos en la siesta del mar,  
y agujeros callados se los tornas.

Débil es el sepulcro que así eliges,  
no dura allí tu noche,  
y vuelves a tu oficio, criatura inocente,  
y esos que te aman lloran,  
pues dejas de ser luz para llamarte tiempo.  
nos tejiste con esa luz sombría  
de tu origen, y en la carne que alienta  
dejas el sordo soplo del olvido;  
no es tu reino la humana oscuridad,

y en desventura existes.  
Llega a ti el desconsuelo, la desdicha,  
resignación del fuerte, y aun rencor,  
y así nos acabamos:  
extraño es el deseo de esa luz.

Extingue tu suplicio, ciega pronto;  
si recobras la paz, no nos perturbes.

### **Los sinónimos**

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

### **Al lector**

En las manos el libro.  
Son palabras que rasgan el papel  
desde el dolor o la inquietud que soy,  
ahora que todavía aliento bajo tu misma noche,  
desde el dolor o la inquietud que fui,  
a ti que alientas debajo de la noche  
y ya no estoy.  
Crees que me percibes en estas manchas negras del papel,  
en ese territorio, ya no mío, de la desolación.

Las saqué del vacío,  
pude mudarlas por silencio,  
y ahora serían ellas el espejo de mí, no de vosotros.  
Ésta es mi herencia sórdida,  
fue un gesto que amé en otros, y en ellos aprendí  
este vicio secreto que os transmito,  
por si el dolor que padecéis no os fuese suficiente,  
o acaso preciséis de un dolor que pervive sin carne.

Agotadme, cegadme con vosotros, en la muerte que os  
habrá de llegar,  
y decidme, si acaso lo sabéis, ¿quién nos hizo?

## Mis dos realidades

Era un pequeño dios: nací inmortal.  
Un emisario de oro  
dejó eternas y vivas las aguas de la mar,  
y quise recluir el cuerpo en su frescura;  
pobló de un son de abejas los huertos de naranjos,  
y en tomo a tantos frutos se volcaba el azahar.  
Descendía, vasto y suave, el azul  
a las ramas más altas de los pinos,  
y el aire, no visible, las movía.  
El silencio era luz.  
Desde el centro más duro de mis ojos  
rasgaba yo los velos de los vientos,  
el vuelo sosegado de las noches,  
y tras el rosa ardiente de una lágrima  
acechaba el nacer de las estrellas.  
El mundo era desnudo, y sólo yo miraba.  
y todo lo creaba la inocencia.

El mundo aún permanece. Y existimos.  
Miradme ahora mortal; sólo culpable.

## Noche de la desposesión

La noche hace el poema,  
y en él se reconocen turbias sombras,  
los rostros acechantes, los orines,  
algún clavel pintado en un ojal,  
las esquinas inciertas,  
la cicatriz de una sonrisa, el miedo ...  
La noche se transforma en luz innoble  
con el amanecer.

Nada oculta la noche:  
hay seres donde el odio no ha tenido existencia,  
en donde el hecho nada justifica,  
y allí respira el mundo.  
Cuerpos en donde el bien  
tiene su residencia como el aire.  
Éstos felices viven, hasta un día  
en que la intimidad  
de la carne dichosa, del amor  
que destierra del mundo sueño y tiempo,

hace nacer el odio.  
Tener conocimiento de algún mal,  
al haberlo creado, es noble daño.

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.

Nada oculta la noche.  
Descansa la virtud en blancas sábanas,  
y su tarea diaria fructifica:  
para creerse menos miserables  
necesitan del vil;  
miradas sigilosas, sus decentes  
palabras, lo conforman  
a la medida sucia del deseo.  
No hace al esclavo el hierro o el insulto;  
si el trato se acompaña con el tiempo  
nace su condición. Envilecido,  
sabe que son sus reacciones las precisas  
para sobrevivir.

¿Quién hizo este poema?

La noche se transforma en luz innoble  
con el amanecer.

### **Provocación ilusoria de un accidente mortal**

He aquí el ciego, que sólo ve la vida en el recuerdo.  
Era la playa estrecha e irregular, junto al mar sosegado  
en el crepúsculo;  
y el mundo va a morir, porque en la soledad y en la belleza  
tendrá lugar el acto del amor dentro del agua.  
Desnudos reposamos en la orilla  
del sur del Adriático platino,  
y aguardamos la noche en nuestros ojos.  
Mas no vino la noche; sí el infortunio  
(la vida sucedida desde entonces).

Y aquella brisa falsa, ya en el coche,  
mientras los faros amarillos desunían la intimidad  
de la fatiga y aquel país extraño.

Ahora acerco tu rostro hasta mi boca,  
y quiero que mi vida y tu historia concluyan bruscamente.

Y si existe el poema, no fue escrito por nadie.

### **Sucesión de mí mismo**

*Es ardiente el pasado, e imposible:  
breve noche de amor conmigo mismo.*

F. B.

Al aire del jardín  
la cama está revuelta de sábanas y luna,  
y en ellas está el cuerpo solitario y desnudo.  
Velan los ojos, en las sombras del pino plateado, la hiedra de  
las tapias,  
y la vida furtiva de los astros.

Un bulto juvenil de la penumbra surge  
y ha subido sin ropas a mi lecho,  
y en la tarea del amor completa  
la noche ahora tan breve.  
Este mudo muchacho está encendido  
de una pasión oscura y alejada,  
y sus dientes furiosos y su lengua dulcísima  
rescatan de mi carne la densidad del tiempo.  
En el azar del mundo su vida ha retornado  
con revueltos cabellos, y ahora mudo,  
y ha cruzado después las puertas de la noche.

Desde el balcón le espío  
llegar hasta la esquina de la casa,  
y allí ha permanecido en la mejilla de la primera luz.  
Con el sol y los pájaros el día se hace largo,  
y en la esquina el muchacho ya es este mudo anciano que  
vigila el balcón,  
allí donde él se mira con un cuerpo aún robusto y fatigado.

Borrada juventud, perdida vida, ¿en qué cueva de sombras  
arrojar las palabras?



## **Aquel verano de mi juventud**

A Jaime Siles

¿Y qué es lo que quedó de aquel viejo verano  
en las costas de Grecia?  
¿Qué resta en mí del único verano de mi vida?  
Si pudiera elegir de todo lo vivido  
algún lugar, y el tiempo que lo ata,  
su milagrosa compañía me arrastra hasta allí,  
en donde ser feliz era la natural razón de estar con vida.

Perdura la experiencia, como un cuarto cerrado de la infancia;  
no queda ya el recuerdo de días sucesivos  
en esta sucesión mediocre de los años.  
Hoy vivo esta carencia,  
y apuro del engaño algún rescate  
que me permita aún mirar el mundo  
con amor necesario;  
y así saberme digno del sueño de la vida.

De cuanto fue ventura, de aquel sitio de dicha,  
saqueo avaramente  
siempre una misma imagen:  
sus cabellos movidos por el aire,  
y la mirada fija dentro del mar.  
Tan sólo ese momento indiferente.  
Sellada en él, la vida.

## **El por qué de las palabras**

A Fernando Delgado

No tuve amor a las palabras;  
si las usé con desnudez, si sufrí en esa busca,  
fue por necesidad de no perder la vida,  
y envejecer con algo de memoria  
y alguna claridad.

Así uní las palabras para quemar la noche,  
hacer un falso día hermoso,  
y pude conocer que era la soledad el centro de este mundo.  
Y sólo atesoré miseria,  
suspendido el placer para experimentar una desdicha nueva,

besé en todos los labios posada la ceniza,  
y fui capaz de amar la cobardía porque era fiel y era digna  
del hombre.

Hay en mi tosca taza un divino licor  
que apuro y que renuevo;  
desasosiega, y es  
remordimiento;  
tengo por concubina a la virtud.  
No tuve amor a las palabras,  
¿cómo tener amor a vagos signos  
cuyo desvelamiento era tan sólo  
despertar la piedad del hombre para consigo mismo?

En el aprendizaje del oficio se logran resultados:  
llegué a saber que era idéntico el peso del acto que resulta de  
lenta reflexión y el gratuito,  
y es fácil desprenderse de la vida, o no estimarla,  
pues es en la desdicha tan valiosa como en la misma dicha.

Debí amar las palabras;  
por ellas comparé, con cualquier dimensión del mundo externo:  
el mar, el firmamento,  
un goce o un dolor que al instante morían;  
y en ellas alcancé la raíz tenebrosa de la vida.  
Cree el hombre que nada es superior al hombre mismo:  
ni la mayor miseria, ni la mayor grandeza de los mundos,  
pues todo lo contiene su deseo.

Las palabras separan de las cosas  
la luz que cae en ellas y la cáscara extinta,  
y recogen los velos de la sombra  
en la noche y los huecos;  
mas no supieron separar la lágrima y la risa,  
pues eran una sola verdad,  
y valieron igual sonrisa, indiferencia.  
Todo son gestos, muertes, son residuos.

Mirad al sigiloso ladrón de las palabras,  
repta en la noche fosca,  
abre su boca seca, y está mudo.

## De *EL OTOÑO DE LAS ROSAS*, 1986

### El otoño de las rosas

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

### Lamento en Elca

Estos momentos breves de la tarde,  
con un vuelo de pájaros rodando en el ciprés,  
o el súbito posarse en el laurel dichoso  
para ver, desde allí, su mundo cotidiano,  
en el que están los muros blancos de la casa,  
un grupo espeso de naranjos,  
el hombre extraño que ahora escribe.

Hay un canto acordado de pájaros  
en esta hora que cae, clara y fría,  
sobre el tejado alzado de la casa.  
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.  
El mar es un misterio recogido,  
lejos y azul,  
y diminuto y mudo,  
un bello compañero que te dio su alegría,  
y no te dice adiós, pues no ha de recordarte.

Sólo los hombres aman, y aman siempre,  
aun con dificultad.  
¿Dónde mirar, en esta breve tarde,  
y encontrar quien me mire  
y reconozca?  
Llega la noche a pasos, muy cansada,  
arrastrando las sombras  
desde el origen de la luz,  
y así se apaga el mundo momentáneo,

se enciende mi conciencia.  
Y miro el mundo, desde esta soledad,  
le ofrezco fuego, amor,  
y nada me refleja.

Nutridos de ese ardor nazcan los hombres,  
y ante la indiferencia extraña  
de cuanto les acoge,  
mientan felicidad  
y afirmen inocencia,  
                                  pues que en su amor  
no hay culpa y no hay destino.

### *Collige, virgo, rosas*

Estás ya con quien quieres. Ríete y goza. Ama.  
Y enciéndete en la noche que ahora empieza,  
y entre tantos amigos (y conmigo)  
abre los grandes ojos a la vida  
con la avidéz preciosa de tus años.  
La noche, larga, ha de acabar al alba,  
y vendrán escuadrones de espías con la luz,  
se borrarán los astros, y también el recuerdo,  
y la alegría acabará en su nada.

Mas aunque así suceda, enciéndete en la noche,  
pues detrás del olvido puede que ella renazca,  
y la recobres pura, y aumentada en belleza,  
si en ella, por azar, que ya será elección,  
sellas la vida en lo mejor que tuvo,

cuando la noche humana se acabe ya del todo,  
y venga esa otra luz, rencorosa y extraña,  
que antes que tú conozcas, yo ya habré conocido.

### **Erótica secreta de los iguales**

Ingresemos en esta penumbra sin espacio,  
ya que la acción anula la distancia,  
pues que la voluntad de este rito humillado  
es derrotar los límites del cuerpo.  
Hemos formado un ser, con dos centros iguales,  
en donde lo discorde se unifica,

mas en cada lugar es doble la experiencia.  
Son dos claros del bosque en donde el ciego  
oye sonar la música del mundo,  
la música clemente que en los cuerpos se oculta.  
La mano tañe fiebre delicada,  
y poderosa y dura suavidad  
se aposenta en la cueva humedecida,  
casa escondida y rosa,  
en el final del mundo.  
Allí donde los fieros canes blancos  
desertan en la sombra,  
en el revés del paladar,  
como las piedras quedan, sin color  
ni dureza, en la sima nocturna.  
Es todo intimidad secreta y muy celosa.  
y allí una carne obsequia, como una ola pequeña,  
a otra carne inocente, y más desnuda.  
Ya la mañana eterna de la infancia  
del mundo nos reviste,  
y nada existe fuera de nuestro propio ser.  
Estoy dentro de mí, de ambas maneras,  
en la acción que yo soy,  
y creo el mar, y el pájaro, y la estrella,  
y en esa fuga intensa y demorada  
en que el goce se enciende,  
y llega un oleaje, y el canto, y el espacio.  
Y todo es realizado  
Como quien sorbe luz o ha robado el secreto de la vida,

Hay en el lecho ardiente  
un vacío de tiempo,  
y las sábanas huelen, si reposas,  
al suave y acre olor del que nace la vida.

### **Huerto en Marrakech**

¿Te acuerdas de aquel sur en el rojo verano?  
Entré en la breve noche para gozar tu huerto;  
rincón de madreSelva, dos pequeños naranjos,  
y aquel jazmín tan negro, de tanto olor, rodando  
la falda del ciprés que sube al cielo.  
Bañó el árbol la luna, y se mojó mi boca.  
Y qué cansados luego las aguas y las rosas,  
el ciprés, los naranjos, el ladrón de aquel huerto.  
Y todo fue furtivo: el alba, luego el sueño.

## **Aullidos y sirenas**

A Alejandro Duque Amusco

Hace ya un tiempo, más allá de esta casa que se aísla en la noche,  
y en esta habitación del único habitante, y la callada luz que  
da sonido a un libro,  
se escucha la inquietud de esta ciudad que estaba confiada,  
pues se repiten, raudas, las sirenas, y se extinguen, retornan,  
y el silencio no puede reposar.  
También en el verano, en las desnudas noches de la luna más  
grande,  
a la casa escondida entre los pinos,  
en otra habitación de un único habitante, y una luz que  
desvela la ceguedad profusa de otro libro,  
se extinguen y retornan, junto al cercano aullido de un perro  
solitario, los gritos angustiados de otros perros,  
y solo en la mañana, que apaga las estrellas y nos borra el  
misterio,  
y hace la realidad de nuevo conocida, aunque nos llega lívida,  
enmudecen sus fauces fatigadas, y el sueño, como a ellos, me consuela, desde su  
corrupción, de tanta inmerecida  
corrupción.

En la lenta caída de la tarde, distantes ya las horas del oro  
de la siesta,  
la intimidad del campo hace feliz la vida;  
va la tierra, con flores y con montes, a la orilla del mar,  
y deliran los pájaros en la rosa de luz,  
antes que sea el cielo el panal bullicioso y callado de los  
astros.

Envuelta en sombra y tiempo está la casa,  
los espejos vacíos, y ahora mis ojos miran, tras del cristal, allí, los huertos invernales y las  
sendas con humo,  
y escucho en la ciudad estos largos aullidos de sirenas  
y perros.

Estoy, sin realidad, en Elca y en Madrid. Ahora pasáis la  
página. Me rozáis el collar. La habitación, a oscuras  
y cansada.

## **La rosa de las noches**

Todas las noches de mi vida, hasta el alba,  
sin llegar nunca a nadie,  
en ciudades distintas, los ojos en acecho,  
son una turbia rosa negra.  
Se cumple así la sed que concedo a la carne,  
esta difusa espera, que es la fidelidad de mis cansancios  
o el encuentro de alguna luz pequeña que se abate,  
tras del furor, en las cansadas sábanas.  
Allí donde los cuerpos se nutren de reposo  
que no es mortal aún,  
en esa hora tan dura  
en que la luz es agria, es una ciega rosa blanca.

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.

Yo miraba los astros, su hermosura,  
y nada aquel espejo reflejó  
que a él se asemejase:  
sólo la quemadura del vivir,  
que aun sin fulgor, yo sé que existe.

Todas las noches de mi vida,  
también las que vendrán,  
son una iluminada rosa negra,  
un secreto esplendor que aún no es ceniza  
y nadie puede ver,  
y que este ciego roza  
lleno de ardor, con las manos tendidas.

### **Existencia en Trafaut**

Cierras los ojos para nada oír, y así rasgar la oscuridad  
que ahora has creado,  
en busca de tu tiempo o del vacío,

tentando las palabras,  
y hallas una visión hecha de cosas muertas,  
aires que abrasan, desolados y súbitos aromas.  
Brotan una realidad que es voluntaria y ciega.  
Retornan las murallas, y ahora su sombra espesa trae otra vez  
la noche,  
y un hálito que viene de los huertos de olivos en torno a  
Tarudant,  
y, con quien vas, te besa aún los párpados:  
mira, con ojos que no son, la claridad del cielo que no existe,  
con todas las estrellas que ahora estás contemplando en tu  
niñez de Elca,  
cuánto amaste la vida,  
y sólo te perdura ese tacto de una mano en la tuya  
buscando, retornando, el encuentro nocturno con la ciudad  
que duerme dentro de las murallas.

Después de la ascensión desde el valle salvaje  
(qué seca que es la vida, y cuánto fuego entrega),  
descansas en la tarde del Tinmal,  
en la abierta mezquita destruida,  
con quien miras caer la tarde en las columnas,  
posarse las palomas en los arcos.  
¿ y cuándo llegaremos a Trafaut,  
buscando en los oasis el rumor de las aguas,  
el canto del pastor,  
las rotas mariposas del almendro en el suelo,  
las casas del ardor y del enigma,  
la dicha del estar con quien te mira a tientas?

¿ Y cuándo llegaremos a Trafaut,  
el último crepúsculo del mundo?  
Mirémoslo los dos, cada uno en sus ojos, pero al tiempo los  
dos, en este día,  
que no es un día más, sino la vida toda,  
más allá de nosotros, más allá  
de estos signos que nacen con temblor y están ya muertos,  
el último crepúsculo del mundo.  
No viene de los cielos; sube desde las peñas  
para encender la cordillera toda,  
y en ámbito de Dios se transfigura. Y porque lo miramos  
somos también divinos:  
vemos Su extensa tienda roja mecerse en la quietud del  
tiempo aniquilado.  
Crepúsculo de piedra que es espacio de Fuego.  
y lo que pasa, queda: dureza de las Horas que en éxtasis se  
entregan.



Y otro dios las arrasa.  
Rozada aún del fervor tiembla otra vez la carne fugitiva,  
y con ella se apaga la majestad del Oro.  
El color que era incendio, la zarza en fuego de las piedras,  
es ya un panal caído de miel lívida, bajo un cielo asombrado  
y aún sin astros.  
Llega con un olor muy leve, y muy pausada,  
la violeta oscura de la muerte del día.  
Todo ha llegado a nada.

En el reverso negro del mundo que no canta  
borrado (y muy ardiente) está mi cuerpo,  
qué iluminado el tuyo,  
la perdurable rosa de la noche  
cálida piel que alumbra  
el agua agradecida de mis ojos.

### **El más hermoso territorio**

El ciego deseoso recorre con los dedos  
las líneas venturosas que hacen feliz su tacto,  
y nada le apresura. El roce se hace lento  
en el vigor curvado de unos muslos  
que encuentran su unidad en un breve sotillo perfumado.  
Allí en la luz oscura de los mirtos  
se enreda, palpitante, el ala de un gorrión,  
el feliz cuerpo vivo.  
O intimidad de un tallo, y una rosa, en el seto,  
en el posar cansado de un ocaso apagado.

Del estrecho lugar de la cintura,  
reino de siesta y sueño,  
o reducido prado  
de labios delicados y de dedos ardientes,  
por igual, separadas, se desperezan líneas  
que ahondan. muy gentiles, el vigor mas dichoso de la edad,  
y un pecho dejan alto, simétrico y oscuro.  
Son dos sombras rosadas esas tetillas breves  
en vasto campo liso,  
aguas para beber, o estremecerlas.  
y un canalillo cruza, para la sed amiga de la lengua,  
este dormido campo, y llega a un breve pozo,  
que es infantil sonrisa,  
breve dedal del aire.

En esa rectitud de unos hombros potentes y sensibles  
se yergue el cuello altivo que serena,  
o el recogido cuello que ablanda las caricias,  
el tronco del que brota un vivo fuego negro,  
la cabeza: y en aire, y perfumada,  
una enredada zarza de jazmines sonrío,  
y el mundo se hace noche porque habitan aquella  
astros crecidos y anchos, felices y benéficos.  
Y brillan, y nos miran, y queremos morir  
ebrios de adolescencia.  
Hay una brisa negra que aroma los cabellos.

He bajado esta espalda,  
que es el más descansado de todos los descensos,  
y siendo larga y dura, es de ligera marcha,  
pues nos lleva al lugar de las delicias.  
En la más suave y fresca de las sedas  
se recrea la mano,  
este espacio indecible, que se alza tan diáfano,  
la hermosa calumniada, el sitio envilecido  
por el soez lenguaje.  
Inacabable lecho en donde reparamos  
la sed de la belleza de la forma,  
que es sólo sed de un dios que nos sosiegue.  
Rozo con mis mejillas la misma piel del aire,  
la dureza del agua, que es frescura,  
la solidez del mundo que me tienta.

Y, muy secretas, las laderas llevan  
al lugar encendido de la dicha.  
Allí el profundo goce que repara el vivir,  
la maga realidad que vence al sueño,  
experiencia tan ebria  
que un sabio dios la condena al olvido.  
Conocemos entonces que sólo tiene muerte  
la quemada hermosura de la vida.

Y porque estás ausente, eres hoy el deseo  
de la tierra que falta al desterrado,  
de la vida que el olvidado pierde,  
y sólo por engaño la vida está en mi cuerpo,  
pues yo sé que mi vida la sepulté en el tuyo.

**Desde Bassai y el mar de Oliva**

A José Manuel Blecua

Era en aquel viaje por las tierras dormidas de la Arcadia,  
para encontrar el templo en donde floreciera la primera  
sonrisa del capitel de acantos (o de rosas),  
allí donde la ausencia adusta del cestillo era un canto de  
fuego y de cigarras.  
Las columnas de piedra sostenían el pájaro y el cielo.  
Los pájaros azules, el cielo derribado.  
El féretro estival del tiempo destruido. Y todo se perdía y era  
eterno.  
Yo miraba en tus ojos el mundo que era estable y muy viejo,  
y tú sonabas sólo como la juventud.

Y antes vi el mar, en esas horas solas de la siesta,  
cuando el sol enloquece su extensa superficie, y brilla en aire  
de oro suspendido  
esa frescura eterna que hace dioses muy niños los ojos del que  
mira,  
cuando llegan veloces y pausadas las velas lejanísimas,  
y sólo existe el mar, el cuerpo de una gloria azul e inacabable,  
y aquel que lo contempla con ojos escondidos, y la mirada  
ardiente:  
el muchacho, con un secreto amor también inacabable de  
sí mismo,  
porque el mundo y la vida se hospedan sólo en él.  
Y nadie aún existía que a él le desplazara, ni tu humana  
hermosura.

Sigue aún el mar, pero no la mirada, ni las velas,  
y el templo, con las puertas cerradas, es triste, y es católico.  
Alguien me dio un abrazo de adiós definitivo en un andén  
muy agrio  
y en los espejos busco, y araño, y no lo encuentro  
a ese que fui, y se murió de mí, y es ya mi inexistencia.  
Lo siento más extraño que a mí mismo  
cuando tienda a saberme desde mi ceguedad y todo sea el  
hueco,  
y esto es así porque percibo un resto muy breve de su luz  
todavía.

Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no  
existió la tarde.

## **El oscuro oye cantar la luz**

Ese canto del pájaro en la luz, que pulsa el mediodía,  
pues nada ahora contemplo sino la luz  
que breve se estaciona, o fluye rauda  
o es espaciosa sala de los verdes  
o caudal amarillo de los aires.  
Se ha instalado en la luz, y no es visible,  
el delirio, la música del pájaro.

Todo está en la mañana, ¿y en dónde yo,  
que escucho la delicia, y no me veo?  
Pues solo puedo ver el lugar que ahora canta,  
la deslumbrada luz del mundo entero,  
desde este rostro a oscuras, misterioso,  
porción sola del mundo que no puedo mirar.

Abierto a lo creado, y deseoso de él,  
y ciego para mí, desconocido,  
en la busca hacedera de un espejo  
en donde luminoso conocerme:  
y, al fin, saber si el ojo que así mira  
es también luz,  
o sólo oscuridad, como ahora palpo.

Un pájaro sin voz, sin luz, está cantando  
su canto perdurable.  
Pues no tuvo principio, no tendrá acabamiento.  
Atiendo en mí su tránsito.  
Me golpean sus alas desde su inexistencia  
y es, por ello, que nada significo.  
Y llega, sorda y fría, la ausente luz final,  
la hueca luz final de su negro aletazo.

## De *LA ÚLTIMA COSTA*, 1995

### El niño perdido y hallado (en Elca)

¿Por qué soy azotado con estrellas  
en la desnuda noche iluminada?  
Un ciego aroma viene y me embriaga  
para que vuelva el niño, y ser el que era  
al ver temblar, tan puras, las estrellas  
mi inocencia. Cegado por las lágrimas  
un dios sentía en mí que me habitaba.  
Por no querer que el olor se me fuera  
he apretado los ojos con tal fuerza  
que el párpado se ha herido. Y ahora exhala  
su pérdida el jazmín, quien me habitara  
me deja desvalido, y se aleja  
en la desnuda noche ya apagada  
el niño aquel que fui,  
y ya no fuera.

### El ángel del poema

A César Simón

Dentro de la mortaja de esta casa  
en esta noche yerma con tanta soledad,  
mirando sin nostalgia lo que en mi vida es ido,  
lo que no pudo ser,  
esta ruina extensa del pasado,  
también sin esperanza  
en lo que ha de venir aún a flagelarme,  
sólo es posible un bien: la aparición del ángel,  
sus ojos vivos, no sé de qué color, pero de fuego,  
la paralización ante el rostro hermosísimo.  
Después oír, saliendo del silencio y en tanta soledad,  
su voz sin traducción, que es sólo un fiel entendimiento sin palabras.  
Y el ángel hace, cerrándose en mis párpados y cobijado en ellos, su  
aparición postrera:  
con su espada de fuego expulsa el mundo hostil, que gira afuera,  
a oscuras.  
Y no hay Dios para él, ni para mí.

## **El teléfono negro**

He marcado los números antiguos  
con un deseo vago de respuestas,  
sabiendo ya que nadie me esperaba.  
Con un deseo vano de oír voces amadas  
y que reconocieran también ellos mi voz.  
Mi teléfono es negro,  
y en la noche, aún más negra,  
sólo oía el sonido que llamaba a unas tumbas.  
y yo en mi casa solo.

Se rompe la mañana  
en el turbio cristal. Va llegando el verano.  
Cantan los pájaros (¿los mismos),  
y no sé si hay consuelo.

Con la luz que desnuda amanece  
desnudo entro en la cama,  
y el teléfono suena.  
Me apresuro. Le digo que me diga.  
Sigue el silencio, y sé que están hablando.  
¿Sale la voz de alguna boca muerta,  
o acaso, de tan solo, sólo hay en mí sordera?  
Oigo otra vez los pájaros. Y sé que son los mismos  
que cantaban entonces, tan frágiles y eternos.  
Tengo que hablar. Con quién,  
si no salen tampoco sonidos de mi boca.

## **Imágenes en un espejo roto**

Ahora que puedo ya saber que está mi vida hecha,  
en la penumbra de esta dormida habitación  
que da al jardín de mi lejana adolescencia  
(aún rozan los cristales  
los jazmines, las alas de los pájaros),  
la miro reflejada  
en los fragmentos rotos de este espejo  
que no ha sobrevivido a su pasar  
pausado y velocísimo;  
se muestran las imágenes sin voz  
y el estaño perdido las extraña.

¿Y es lo que veo ahora todo cuanto viví?  
Debo robar palabras, o inventarlas, y concederle al mundo  
aquel fulgor que tuvo,

pues todo se me acaba, en esta habitación,  
al ver mi rostro roto  
en todos los pedazos de este espejo ahora roto.  
¿Y en dónde se han perdido el amor y el dolor,  
esta verdad pequeña de haber sido?

¿Cómo salvarla, en su inutilidad,  
antes de que me arrojen adonde todo está anulado,  
y ni siquiera el sueño  
será capaz de hilar la imagen fantasmal, que el día desvanece?  
¿La salvaréis vosotros,  
que veis lo que ahora miro, en este texto roto,  
en el instante vano del feliz parpadeo  
que es toda la sustancia del ser que os fundamenta?

Dios pasea la gran negra humareda de su cuerpo  
por el jardín estéril del Espacio curvado  
(y caen de sus manos los soles, y estas centellas tristes  
que lucen, y que somos, y se apagan),  
con la Verdad que sólo a Él le pertenece.  
Ese Dios fantasmal que crea y desconoce, y que camina  
con su bastón de ciego.

### **La despedida de la carne**

Se gastaron mis manos y mis ojos en numerosos cuerpos,  
y sólo sé  
que el mirar complacido y las lentas caricias  
anulaban el mundo  
que no era territorio precioso de la carne.  
Ni el humo de los leños que ardieron  
puede ya retornar.  
Adoré lo que el tacto adoró. Lo sé como me sé.  
Y me es ajeno y débil como si fuese imaginado.  
Sigo siervo del dios que me otorgó una vida  
por la que la desdicha pudo ser aceptada.

Hoy ven los ojos, en la presencia de la carne,  
igual lo diferente,  
y el tacto del que oficia no halla nada  
que le otorgue el temblor:  
mi cuerpo ya es la llaga de una sombra.  
El dios que tanto dio para quitármelo,  
y al que nunca recé, ni fui blasfemo,  
también se desvanece como si fuese un cuerpo.

Misericordia extraña  
ésta de recordar cuanto he perdido,  
y amar aún su inexistencia.

### **La piedad del tiempo**

¿En qué oscuro rincón del tiempo que ya ha muerto  
viven aún,  
ardiendo, aquellos muslos?

Le dan luz todavía  
a estos ojos tan viejos y engañados,  
que ahora vuelven a ser el milagro que fueron:  
deseo de una carne, y la alegría  
de lo que no se niega.

La vida es el naufragio de una obstinada imagen  
Que ya nunca sabremos si existió,  
Pues sólo pertenece a un lugar extinguido.

### **Madrid, julio 1992**

Vuelve la hora feliz. Y es que no hay nada  
sino la luz que cae en la ciudad  
antes de irse la tarde,  
el silencio en la casa y, sin pasado  
ni tampoco futuro, yo.  
Mi carne, que ha vivido en el tiempo  
y lo sabe en cenizas, no ha ardido aún  
hasta la consunción de la propia ceniza,  
y estoy en paz con todo lo que olvido  
y agradezco olvidar.  
En paz también con todo lo que amé  
y que quiero olvidado.

Volvió la hora feliz.  
Que arribe al menos  
al puerto iluminado de la noche.

### **Despedida al pie de un rosal**



Si no hay conocimientos en las cenizas  
dejémoslas caer en la belleza frágil  
de este rosal que tiembla en el otoño.

¿Amar, qué significa, si nada significa?  
Huésped del tiempo esquivo, desnudo ya de mí,  
retener el raído esplendor de la existencia  
que una vez creí mía,  
antes que, apresurado,  
me ciegue en el reverso de esta luz.  
Y aguardar esta espera sin alguna esperanza,  
sentir la fe de nada, pues soplé en las cenizas  
y nada hay fuera de ellas:  
tan sólo amar, sin pensamiento alguno,  
el declinar pausado del Engaño.

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.

Arde una brasa aún al pie de este rosal  
y no quema mi mano.  
Cuánto olor en el aire, y el aire se lo lleva.

## **La tarde imaginada**

A Ramón Gaya

Si ahora pudiera ver las desnudas montañas de Oliva,  
la exangüe luz cayendo entre sus piedras,  
a sus pies los naranjos sombríos,  
el aire azul en torno de la casa  
y al frente el mar, muy pálido.  
Estar mi cuerpo allí, sabiéndome aún vivo  
y, por ello, feliz  
o esperanza de serlo.

Escribo en esta tarde, con la luz de Madrid que cae en las terrazas,  
la tarde en que imagino que estoy allí, en la piedad de Elca,

o escribo para siempre desde la noche inmensa e impura  
en que no me sé vivo.  
Y desde ahí, tan árido,  
porque mi mano, en el espectro del papel, enciende  
vagamente palabras espectrales,  
dar testimonio inútil  
de que estuve en la vida afortunada  
y tuve la experiencia de la felicidad.

Sólo porque en mis ojos las tardes, sucesivas, se acogieron,  
como en las ramas paran los sucesivos pájaros,  
puedo desde este hueco seco  
hacer mover el aire en una tarde incierta,  
ni siquiera extinguida, pues que fue imaginada,  
y así resume todas las tardes de mi vida.

¿Y a mí, quién podría salvarme?  
¿Tus ojos, que ahora crean mi tarde inexistente?  
Lector, esfuérzate, y enciéndela:  
está donde un olor de rosas te llega del camino.  
Si existo es porque existes.  
Tú repites mi vida, y no la reconozco.

### **La última costa**

Había una barcaza, con personajes torvos,  
en la orilla dispuesta. La noche de la tierra,  
sepultada.  
Y más allá aquel barco, de luces mortecinas,  
en donde se apiñaba, con fervor, aunque triste,  
un gentío enlutado.

Enfrente, aquella bruma  
cerrada bajo un cielo sin firmamento ya.  
Y una barca esperando, y otras varadas.

Llegábamos exhaustos, con la carne tirante, algo seca.  
Un aire inmóvil, con flecos de humedad,  
flotaba en el lugar.

Todo estaba dispuesto.

La niebla, aún más cerrada,  
exigía partir. Yo tenía los ojos velados por las lágrimas.  
Dispusimos los remos desgastados  
y como esclavos, mudos,  
empujamos aquellas aguas negras.

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

De *ELEGÍAS A M. B.*, 2010

### **Donde muere la muerte**

Donde muere la muerte,  
porque en la vida tiene tan sólo su existencia.  
En este punto oscuro de la nada  
que nace en el cerebro,  
cuando se acaba el aire que acariciaba el labio,  
ahora que la ceniza, como un cielo llagado,  
penetra en las costillas con silencio y dolor,  
y hay un adiós sin nadie, que se dirige a nadie,  
y un pañuelo mojado por las lágrimas se agita  
hacia lo negro.  
Beso tu carne aún tibia.

Fuera del hospital, como si fuera yo recogido  
en tus brazos,  
un niño de pañales mira caer la luz,  
sonríe, grita, y ya le hechiza el mundo  
que habrá de abandonarle.  
Madre, devuélveme mi beso.

### **Elegía a M. B.**

No salvo tu continuidad,  
la unidad de tu ser  
que fue tan vigorosa.  
Y me esfuerzo.

Salvo, en la red, algún pecio  
informe,  
fragmentario,  
aunque no más que el mío,  
cuando quiero salvar  
lo que soy,  
que es sólo lo que fui.

Mas yo dependo aún  
de la realidad de aquí,  
la que respiro,  
soy más ajeno  
y tú sólo dependes,

tú que tuviste tanta realidad  
mayor,  
de esta mi perezosa voluntad  
de amor tan abundante.

Conmigo morirás  
definitivamente.  
y albergará el cadáver  
que habrá de definirme,  
por un escaso tiempo,  
el tuyo diluido  
y transparente.

Después los dos seremos  
un solo y puro  
vacío  
misterioso.  
La sosegada música  
inaudible.

## **POEMAS SUELTOS**

### **Mi resumen**

"Como si nada hubiera sucedido."  
Es ese mi resumen  
y está en él mi epitafio.

Habla mi nada al vivo  
y él se asoma a un espejo  
que no refleja a nadie.

### **Mis tres fauces**

El perro aquél aulló varios veranos  
siempre solo en la casa abandonada.

Aún sigue su terror en mis oídos,  
dentro de mí aúllan  
(con el miedo de Cristo abandonado  
en el viejo olivar)  
las fauces de aquel perro, tan sediento  
de alguna compañía,  
en aquel cielo azul que se apagaba  
por entre las palmeras y naranjos  
donde mi juventud  
se miraba en el mundo.

Yo soy ahora el perro, que aún no ha muerto,  
y soy también el miedo de Cristo abandonado  
en el viejo olivar,  
bajo los astros fríos.

Mis tres fauces:  
del animal que soy,  
de Dios (que me abandona)  
y estos restos de espíritu y de carne  
que se muerden.

### **Luzbel, el ángel**

A Luis Muñoz

No he renunciado al mundo.  
Y si la carne es Satanás  
le amo.  
Es el ángel más bello,  
dueño de sí,  
pues supo renunciar a su Dios.  
Su rebeldía  
la ejercita aún conmigo  
y yo con él.

Es la noche la música  
de las alturas.  
El firmamento tiembla,  
y en él nos penetramos.  
Mi cuerpo, ya vencido  
por la edad importuna,  
se hace prado en el río,  
atardecer suavísimo. Y él paze.  
Y yo, como un torrente blanco,  
entro en su juventud  
eterna,  
me hago bello e impuro  
como Él.

### **Trastorno en la mañana**

¿Qué sucede en los pinos, las palmeras?  
He leído el poema de un amigo  
y se han puesto a cantar todos los pájaros.  
Lo leía en voz alta  
y ellos sonaban con cantos de otros siglos.  
Hay también flores que llena la terraza bajo el azul:  
míralas vivas, son rojas y son ácidas.  
Un poema que suena como un pájaro  
y es también flor.  
Nunca vi una mañana  
(que cantara, que oliera)  
con tanta luz.

### **El vaso quebrado**

A Carlos y Vicente

Hay veces en que el alma  
se quiebra como un vaso,  
y antes de que se rompa  
y muera (porque las cosas mueren  
también), llénalo de agua  
y bebe,

quiero decir que dejes  
las palabras gastadas, bien lavadas,  
en el fondo quebrado  
de tu alma,  
y que, si pueden, canten.

*(El poema)*