

La vida *mentida*: hacia una teoría de la representación en Francisco Brines¹

Marcela Romano
UNMDP- CELEHIS

La “ficción” de la escritura, según definían los autores áureos los alcances más bien ontológicos de esta categoría, imposibilitada de dar cauce a la intensidad y fluencia de la vida, es uno de los ejes que atraviesan la meditación autorreferencial del poeta valenciano Francisco Brines, y su radicalidad alcanza a otras prácticas culturales, en la elaboración de 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 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”, escribía el sevillano en sus *Nuevas Canciones*-316-) y el desapego melancólico del artista ante sus herramientas de trabajo (bien ilustrado por Durero en su grabado sobre la Melancolía), que Borges evocara perfectamente en el lamento agónico de su “Góngora”: el *artifex* y extraordinario paradigma de los modos de escribir y de leer del barroco culterano, modelo de otras

¹ El presente trabajo es un breve extracto de un libro de mi autoría actualmente en prensa, titulado *Una obstinada imagen. Políticas poéticas en Francisco Brines*. Villa María (Córdoba): EDUVIM (Editorial de la Universidad Nacional de Villa María).

ostraneries, cavilaba en *Los conjurados* (1985) viendo “en el tiempo que huye una saeta/ rígida y un cristal en la corriente/ y perlas en la lágrima doliente” (83).

Es en *Palabras a la oscuridad*, de 1966, donde Brines 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 de su producción autorreferencial. Así, en “Museo de la Academia” (103),² el texto 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)³ 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-. 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”.⁴ Detrás de la rotunda antítesis por la que ambas estrofas dialogan, adivinamos claramente la postulación brineana en torno a

² Los poemas citados responden a la edición de la poesía completa de Brines, 1997.

³ La referencia a San Sebastián, el “Apolo cristiano”, la extraigo de GÓMEZ TORÉ., 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.

⁴ En esta dirección no podemos sino citar unos memorables versos del poema “Aullidos y sirenas” (*El otoño de las rosas*, 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).

la preeminencia de la vida en su “esencial heterogeneidad” por sobre el arte y su eternidad clausurada y clausurante.

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 “inerte” 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.⁵

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

⁵ 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” (*El otoño de las rosas*, 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”.

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 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 suple 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 muerde
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”(97). Sin embargo, continúa diciendo Jiménez, “la diáfana inmutabilidad de las criaturas artísticas se logra únicamente usurpándoles el inútil como indeclinable ejercicio de la libertad” (97) en un mundo alternativo que, asegura Gabriele Morelli, se exhibe en tanto “espacio ilusorio irrealizable para la condición del vivir humano” (22). Aquí, al igual que en la melodía ajada del “Solo de trompeta”, “nada correspondía a la verdad del hombre”: la misma desesperada certeza adquirirá en sus momentos finales la voz del

“caballero [que] dice su muerte” (también de *Palabras a la oscuridad*, 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”⁶ 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” (22),⁷ 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:

⁶ 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.” (1967, 25). Por las propias alusiones de Carnero, creo entender que Brines le dedica su poema “Elección responsable”, de *Aún no*, “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” (2013, 47). Este comentario de Carnero revela complicidad y, sobre todo, atención a la reprimenda del poeta “mayor” y, como lo fueron para él Gil de Biedma y Valente, admirado.

⁷ 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” (130).

⁷ 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”.

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, pero 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 aquélla 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” (54).

En este contexto, muchas veces, el “valioso naufragio” de esta “ardiente invención de la belleza” (*Aún no*, 227) que en un poema de *Insistencias en Luzbel*, “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 autómeta, 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

Sin embargo, el último de los engaños, el de la vida, “arde”. Como en otros poemas de Brines, asistimos a la frecuente paradoja de un “sueño roto” que, *mentido* o no, es mirado por el poeta con el amor de lo que siempre se despide y se pierde: única certeza, al cabo, es ese roto vivir, cuyo incompleto pero cierto sentido sirve a Brines para justificar una existencia y, sobre todo, para justificar una escritura.

Bibliografía

BRINES, Francisco (1997). *Ensayo de una despedida, Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona: Tusquets.

ANDÚJAR ALMANSA, José (2003). *La palabra y la rosa, Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid: Alianza.

BORGES, Jorge Luis (1985). *Los conjurados*, 1º edición, Madrid: Alianza.

CARNERO, Guillermo (1998), *Dibujo de la muerte*. Madrid: Cátedra..

. ----- (2013), “Una tranquila espera (la poesía de Francisco Brines)”, en ARLANDIS, Sergio (ed.). Huésped del tiempo esquivo. *Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla: Renacimiento.

GÓMEZ TORÉ, José Luis (2002). *La mirada elegíaca, El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, Valencia: Pre-Textos.

JIMÉNEZ, José Olivio (1998), “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.

MACHADO, Antonio (1997), “Proverbios y cantares”, LXVII, *Nuevas canciones*, Tomo I, en *Obras. Poesía y prosa*. 2 vols. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Bs. As.: Losada.

MORELLI, Gabriele (1986), “Motivo italiano en la lírica de Brines: ‘Muros de Arezzo’”, *Peñalabra*, 57, 22-3.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2008), “El don de vivir: paréntesis entre dos nada. Conversación con Francisco Brines”, *Campo de Agramante*, Número 9. Primavera-Verano, 5- 34.