

Poeta y lector en Francisco Brines: ausencias y restituciones

Marcela Romano

troppomare10@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)-CELEHIS

RESUMEN

La poesía de Brines se ha ocupado con insistencia de reflexionar sobre sí misma a lo largo de su vasta obra. Este gesto autorreferencial explora núcleos entre sí ensamblados y complementarios desde el centro mismo de sus poemas: 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 *illusio* de la poesía como memoria y salvación; la construcción de una figura de lector y, concurrentemente, la de un sujeto poeta. Estos rincones del escenario 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”, huérfanos ambos de un demiurgo y de un sentido. En esta ponencia en particular nos detendremos en las ausencias y restituciones del poeta y del lector, tensadas entre la desaparición y la complementación “cordial”, como quería Machado.

ABSTRACT

Brines 's poetry has dealt with insistence reflect upon itself throughout his vast work . This self-referential gesture explores assemble and complementary cores from the center of his poems: the song of absence and loss ; the word as a mask or sham ; opposition art and life (or a theory of representation) ; the illusion of poetry as memory and salvation; poet and reader's figures. These corners of his poetry make visible one deconsecrated application of writing and its author, which originates , as Gómez Toré says , " a parallel between the space of the poem and the space of the world" , both orphans of a demiurge and a sense . In this paper we stop at the absences and refunds' poet and reader, stretched between the disappearance and a "cordial " complementation, as Machado said.

PALABRAS CLAVE

Poesía española- Francisco Brines- poeta-lector

KEY-WORDS

Spanish poetry- Francisco Brines- poet- reader

La poesía de Brines se ha ocupado con insistencia de reflexionar sobre sí misma a lo largo de su vasta obra. Este gesto autorreferencial explora núcleos entre sí ensamblados y complementarios desde el centro mismo de sus poemas: 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 *illusio* de la poesía como memoria y salvación; 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). Estos rincones del escenario brineano, ya lejos del maestro Juan Ramón y cerca de las *nadas* barrocas, de la *náusea* sartreana y de los dioses dormidos de Borges y Cernuda, 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” (244), huérfanos ambos de un demiurgo y de un sentido. En esta ponencia en particular nos detendremos en las fugas y restituciones del poeta y del lector, tensadas entre la desaparición y la complementación “cordial”, como quería Machado.

Esta gestualidad teatral ocupa uno de los rincones más inquietantes de la producción brineana, donde 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, 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 desde un *ethos* autorial (Ballart) fraguado por el poeta mediante distintas estrategias.

En *Palabras a la oscuridad* (1966), 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”, decía el moguereno en “Cielo”) signa unilateralmente el acto de creación, en Brines esa posibilidad (cifrada también en la “mirada”, aunque de otro modo)¹ 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, 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 *Aún no* (1971), “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 (79). 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 *Insistencias en Luzbel* (1977) 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”: 325). Las palabras se han vuelto ahora, en la “mirada nocturna” de este libro (Cañas: 79), “manchas negras”, “herencia sórdida”, “vicio secreto”, “un dolor que pervive sin 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. Sólo 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” (*Insistencias en Luzbel*: 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?”. Llegados a este punto, el texto-resumen con que cierra este libro de 1977, 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)² la peripecia de una voz reducida, hemos dicho, a una silente alimaña nocturna: “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 *Insistencias en Luzbel* cede su protagonismo en *El otoño de las rosas* (1986) 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”.³ 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 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 *El otoño de las rosas* y *La última costa* 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”, *El otoño de las rosas*: 470). Si en *Insistencias en Luzbel* 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. En “Un hueco en la intensidad” (*El otoño de las rosas*: 442), 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”. Balbuceos que desaparecerán, ya en *La última costa*, 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 *La última costa*, 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: esfuézzate 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”, 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 y vienen de la literatura hacia la vida, y que en ese vaivén, nos devuelven a esta última en su mejor versión posible. 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.

(211)

¹ La mirada juanramoniana apunta a una revelación trascendente, de raíz neoplatónica, vinculada con el *intellegere* 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.

² 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 *cuero* 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” (265). Este tránsito pronominal lo hace bien explícito Brines en

uno de los poemas de *La última costa* (1995), 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).

³ 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.

Bibliografía

Brines, Francisco (1997). *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona: Tusquets.
---- (2010). *Yo descanso en la luz. Antología.*, edición de Luis García Montero, Madrid: Visor

Ballart, Pere (2005), “Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta”, [*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*](#), Nº 14: 73-104.

Cañas, Dionisio (1984), “La mirada crepuscular: Francisco Brines”, en *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid: Hiperión.

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

Jiménez, José Olivio (2001). *La poesía de Francisco Brines*, Sevilla: Renacimiento.

Siles, Jaime (1992), "Para las fuentes de Francisco Brines: sustrato barroco y refacción funcional", en Siles, Jaime. *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2006: 253-270.