

# FRANCISCO BRINES: LA LUZ DE LAS PALABRAS

## FRANCISCO BRINES: THE LIGHT OF WORDS

JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA

*Crítico literario*

RESUMEN: *Palabras a la oscuridad* (1966) resulta un libro céntrico dentro de la producción literaria de Francisco Brines. En sus páginas aparecen por vez primera perfectamente perfilados su voz y su mundo poético. Esto es así porque el libro adopta un tono de ficción biográfica que crea una intimidad con el lector, y porque da cuenta de una serie de experiencias, situaciones y lugares sobre los que el poeta volverá reiteradamente en sus libros posteriores: la casa y el paisaje de Elca; su visión de lo mediterráneo, que lo convierte en un poeta de raíces clásicas y humanistas; su estancia en Oxford; sus viajes por Italia y Grecia, en los que vida y arte, tiempo y espacio, se mezclan y confunden deliberadamente; y, por último, el trascendental episodio amoroso que marcará toda su vida sentimental. Pero el estilo de Brines, aparentemente sereno y elegíaco, resulta a su vez complejo cuando se adentra en laberintos temporales, que arrojan sombras sobre la identidad y la existencia del poeta a la vez que sobre la de sus lectores. Entonces el poeta elegíaco se convierte en poeta metafísico.

PALABRAS CLAVE: Francisco Brines; *Palabras a la oscuridad*; ficción biográfica; poesía elegíaca; poesía metafísica.

ABSTRACT: *Palabras a la oscuridad* (1966) is a central book in Francisco Brines' literary work. His voice and his poetic world appear perfectly outlined in its pages for the first time. This is so because the book adopts a tone of biographical fiction that creates an intimacy with the reader, and because it accounts for a series of experiences, situations and places that the poet will repeatedly return to in his later books: the house and the landscape of Elca, his outlook of the Mediterranean, which makes him a poet with classical and humanist roots, his sojourn in Oxford, his travels through Italy and Greece, in which life and art, time and space, are deliberately mixed and confused, and, finally, the transcendental love episode that will mark his entire sentimental life. But Brines's style, apparently serene and elegiac, is in turn complex when he enters temporal labyrinths that produce confusion in the identity and existence of the poet, as well as in his readers. Then the elegiac poet becomes a metaphysical poet.

KEY WORDS: Francisco Brines; *Palabras a la oscuridad*; biographical fiction; elegiac poetry; metaphysical poetry.

Después de una demorada convivencia, creo haber llegado a un pacto con la poesía de Brines. Ella dice; yo asiento, me conmuevo o me intrigo. Luego yo formulo alguna observación y Ella escucha.

Un análisis crítico, un juicio particular, una emoción concreta —todo ello despliega diversos mapas de lectura— distan mucho de ser definitivos respecto al hecho poético en sí. En su ya clásico estudio *The Common Pursuit*, Frank Raymond Leavis ponía de manifiesto que nuestra entrega a los significados sugeridos por los grandes maestros no descuidaba la consideración de que tales significados son siempre permeables a los cuestionamientos y las interpretaciones de una evolutiva comunidad lectora, lectores hermanados en eso que Leavis llamó, rememorando a Eliot, «la búsqueda común del juicio verdadero» (Leavis, 1964: 5). Con todo, cabe plantear otra cuestión, que en absoluto refuta o niega lo anterior. ¿Hasta qué punto un autor es consciente o ha previsto la totalidad de sentidos de la que lo hacemos responsable? Guy Davenport, en su libro *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, propone, para una pregunta así, una respuesta que no es tal. Davenport apela a que debemos responder que el autor no lo había previsto, «pero que el lenguaje lo sabía por él, transmitiendo el significado del mismo modo en que los genes transmiten información de un organismo a otro» (Davenport, 2002: 117-118).

La sincronización en la web de nuestros deseos y nuestra conciencia supone igualmente una búsqueda y una apropiación común por otros medios, lo que equivale a un desguace del anterior marco de cultura. Pese a ello, entiendo lo afirmado por Leavis y lo comparto, con una salvedad. Dicha búsqueda, que resulta ininterrumpida tratándose de los escritores que de verdad importan, nunca cristaliza en un «juicio verdadero», en una verdad absoluta acumulada por las generaciones; tampoco, y he aquí lo paradójico, en una verdad que, de algún modo, no hubiera sido ya enunciada o escrita desde el principio. Perseguimos algo que tenemos y no poseemos. El arte ocurre (*Art happens*, declaró Whistler), mientras prosigue la tentativa de merodear su misterio.

Si existe en la obra de Brines un misterio estético, este no termina nunca de desatar su nudo. Y aunque la realidad (ese término problemático para cualquier poeta) pida entrar en escena nombrando

un olor, una casa, un paisaje, ciudades, rostros y un argumento biográfico que la compacte confiriéndole relieve, todo ello acaba por desenvolverse en el tiempo, y es en su transcurrir donde se enhebra su misterio de lejanías, de ambigüedades vitales, de vacilaciones de la identidad, que convierten en memorable lo que resulta, a su vez, más improbable por efímero. Brines abrió las páginas de *Donde muere la muerte* (2021), su testamento poético, con un texto titulado «Mi resumen». Allí encontraremos uno de sus últimos versos que nos complicarán el ánimo: «Como si nada hubiera sucedido» (Brines, 2021: 13). Y, sin embargo, no debería sorprendernos por completo. De manera aproximada lo había anticipado en «Desde Bassai y el mar de Oliva», incluido en *El otoño de las rosas* (1986), uno de los mejores poemas escritos en español en la segunda mitad del siglo xx:

Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió  
la tarde (Brines, 2006: 459).

En la sensual evocación de un aroma, símbolo del esplendor del mundo, cifra el autor la huella de una plenitud perdida. Pero si el tono se acompasa al sentimiento en el alejandrino inicial («Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde»), al poeta metafísico que hallamos igualmente en Brines se le hace a veces demasiado prolongada la cadencia elegíaca, y en el último heptasílabo decide acelerar drásticamente el *tempus fugit* hasta conducirlo al agujero negro de la inexistencia («y no existió la tarde»).

Puede que el nudo del conflicto se antoje mayor en «Desde Bassai y el mar de Oliva» que en «Mi resumen», porque en los días dorados aguarda como sombra furtiva el desengaño, y porque la memoria de la felicidad hace todavía más agrio el abandono. No obstante, comparten una misma y punzante lucidez: la vida equivale a su reverso; es decir, la vida, en lo que tiene de azaroso y gratuito, es algo que pudiera no haber «sucedido». Hubo la dicha del amor junto a un milenar templo en Bassai, de la que solo perdura, igual que derribadas columnas, el extravío de la juventud. Hubo un mundo hospedado en los ojos del niño que miraba el mar de Oliva: el niño ya no está, aunque el cuerpo azul del mar inacabable permanece. Nada de esto provoca la queja. Hay gratitud y hay también desvalimiento, y el poema se resuelve por una simple (y matemática) ley de signos: más (+) por menos (-) arroja un saldo negativo. La tarde no existió.

¿Hemos llegado a un «juicio verdadero»? Más bien a un esponjamiento del sentido, que es a lo que queda expuesto lo expresado por autores de la índole (tan dispar, y en el fondo tan parecida) de Brines, Montale, Tranströmer o Emily Dickinson. He tomado como ejemplo inicial «Desde Bassai y el mar de Oliva» porque es una de esas composiciones que maniobran con una estrategia, no sé si premeditada, pero que resulta habitual en su autor. Se diría que su conclusión semántica cierra una puerta. Pero lo hace con la voluntad de dejar abiertas todas las ventanas desde las que asomarnos al misterio de una biografía poética, una en cuyo espejo hemos perseguido una verdad propia e individualizada. «Los poemas nos recuerdan a nosotros mismos —apunta Teju Cole a propósito de Tranströmer— y, si nos quedamos muy quietos, nos dan una oportunidad de vislumbrarnos» (Cole, 2018: 49).

En su vida de hombre destinada a desaparecer, Brines aspiró con intensidad, con apasionamiento, y con algo de melancolía, esa fragancia. Pero si yo escribiera, por ejemplo, que en la tarde inexistente que ahora lo desacoge sigue persistiendo el olor de aquel jazmín, sería en vano, y de alguna manera estaría traicionando toda su obra, impregnada de la dolorosa conciencia de que el destino de la literatura es hacer brotar un jazmín hecho tan solo de sílabas. Brines vivió, imaginó o intuyó esa tarde (como tantas otras tardes de su poesía) para que transcurriera únicamente ante nuestros ojos, en la incalculable emoción de un verso.

Es cierto que la andadura expresiva de Brines reviste un aire de esencialidad elegíaca, concisa, meditativa, cuyo temperamento comprende que las cosas consienten en ser nombradas de refilón, nostálgicamente aludidas. A ello une un talante ético donde el balance de la experiencia personal permite su acogimiento en la vivencia del lector, y un sentido de reparación humanista que sirve de contrapeso a las hostigaciones de la realidad contra cualquier alternativa vislumbrada por el arte y la cultura. Así se recorta de manera sobresaliente su figura dentro de su generación, y así ha querido etiquetarla de una vez por todas la crítica con ojo de Polifemo.

Pero sin pretender ser contradictoria, aunque resultándolo muchas veces, su voz es una voz que asimismo se extravía, que se adentra, por pura necesidad interior, en intrincadas galerías temporales y confusas tramas subjetivas. Ocurre en «Desde Bassai y el mar de Oliva», en «Mere Road», en «Ceniza en Oxford», en «Sucesión de

mí mismo», en «Último encuentro de los tres», en «Homenaje y reproche a la vida», en «Aullidos y sirenas», en «La tarde imaginada»... Ocurre con el anciano protagonista de su primer libro, *Las brasas* (1960), aguardando, a lo largo de los años, «ante el jardín nublado» o la habitación en penumbra, la desfalleciente presencia de ese otro hombre que ha de escribir los poemas de un libro póstumo que titulará *Donde muere la muerte*. Esa ha sido su personalísima manera lírica de atravesar las incógnitas que plantea cualquier reflexión biográfica.

Atravesar las incógnitas tiene mucho que ver con lo argumentado por Seamus Heaney acerca de «la frontera de la escritura», esa línea que «separa las condiciones reales de nuestra vida cotidiana de la representación imaginativa de esas condiciones en la literatura» (Heaney, 2014: 16). En Brines, el paso de lo real cotidiano al territorio de la imaginación especulativa nos regala una intensa experiencia mental que nos fortalece. Pero conviene incidir en que resulta un paso siempre meditado. Cruza fronteras, que en su caso consisten en inestables marcas temporales y espaciales, porque cada forma de conocimiento compensa a la otra. Ese don de equilibrio lo ha venido mostrando en el curso de su estilo: una corriente diáfana, de aguas transparentes, aunque de hondísimo caudal que, de improviso, nos convierte en buzos. Entre el prodigio y la pesadumbre, Brines ha hecho fluir su escritura para rozar la opacidad de lo indecible en lo decible. Ha expresado la falta de adecuación de la poesía para representar la vida, sin dejar por ello de indagar en sus oscilaciones de espíritu y las nuestras, y lo ha hecho con palabras encendidas que él calificó de «oscuras», pues señalan un rastro de sucesos y hechos inapresables, destinados a la ciega oquedad del tiempo.

En la composición que cierra *Insistencias en Luzbel* (1977), «El porqué de las palabras», Brines confiesa no haber sentido amor por ellas:

[...] uní las palabras para quemar la noche,  
 hacer un falso día hermoso,  
 y pude conocer que era la soledad el centro de este mundo  
 [...]  
 ¿cómo tener amor a vagos signos  
 cuyo desvelamiento era tan solo  
 despertar la piedad del hombre para consigo mismo?  
 (Brines, 2006: 372-373).

Se diría que la lectura de estos versos lo convierten en un escéptico y terrible pesimista. Y, sin embargo, no conozco otro ejemplo de poeta reciente en que se hayan aliado de igual modo la gravedad y la gracia para evitar los riesgos de un diálogo ensimismado con la aspereza o el vacío. Brines ha sido un gran poeta de la difícil y elemental sencillez, de motivos atesorados en la memoria de todos y cada uno, y ha sabido evocar la luz desmayada de un crepúsculo, un tañido de lluvia o de campanas en el cobre de un otoño, la despedida junto a un andén amargo, la orfandad de quien mira a través de una ventana, la visión de un cuerpo tendido junto a otro (y era el sueño del amor o el sórdido encuentro entre las paredes de un cuarto). Palabras luminosas para «hacer un falso día hermoso» o palabras envueltas en sombra para «quemar la noche». Nos interpelan a la búsqueda de un juicio, tal vez una verdad.

## II

Volviendo a mi pacto de lector, siempre me ha parecido *Palabras a la oscuridad* (1966) el libro más céntrico dentro de su producción. No necesariamente el más logrado, pero sí el más representativo. Para empezar, porque es donde conocemos a Brines en tanto que voz que *dice* en los poemas, o al menos lo que este considera más relevante que conozcamos, ya que se trata de una voz que hemos intuido siempre más entregada a los vaivenes de su propio destino que a las exigencias de la escenografía lírica. En segundo término, porque a lo largo de sus siete secciones *Palabras a la oscuridad* compone, en cierta manera, un relato; o más concretamente: el relato, cuyo nudo temático es el que veremos desgranarse y evolucionar, con sus diversos matices y ondulaciones de ánimo, hasta llegar a los títulos que representan la culminación de una admirable maestría artística, *El otoño de las rosas* y *La última costa* (1995).

Aceptando que los términos vida y poesía, con su verdad diferenciada, mantienen una relación compleja, llena de suspicacias, Brines nos conduce por ese relato modulando la aguja del sonido para que fluctúe entre el principio de realidad y el principio del arte. Esto es lo que permite a *Palabras a la oscuridad* trazar la perspectiva y los puntos de fuga que definirán toda la obra posterior. En cuanto a los episodios que conforman las diversas partes del libro, quizá la impresión más inmediata (aunque no menos duradera) que obtengamos sea

la de que, al igual que nada puede retenerse de forma permanente, nada desaparece de manera definitiva. El tráfico entre el recuerdo y el olvido es un flujo que no cesa; en su transcurso, lo anecdótico se carga de significativas revelaciones y el ego abandona su nido para lograr un entendimiento simbólico de cuanto le rodea.

Por eso en las páginas iniciales (tanto de *Palabras*, como de *El otoño* y *La última costa*) se sitúa el paisaje natal a modo de arranque compositivo. Detenerse en esas páginas nos permite vislumbrar la doble complejidad ética y estética que adquiere aquel escenario, una vez que el sujeto lo deja atrás, atraviesa el mundo y, en un trayecto circular, regresa a la casa de la infancia: una casa y un paisaje que han agrandado su potencial metafórico y figurativo gracias a la partida, a la escisión originaria.

Con este preámbulo, lo que sigue genera su doble semántica en el plano secuencial y en el cognitivo: la existencia cotidiana en un entorno urbano (Oxford, Madrid), ese espacio que multiplica la percepción de las cosas y las perplejidades del alma; la importancia del viaje: itinerarios marcados por un doble sesgo vital y culturalista; y, sobrevolando todo ello, la escindida dualidad de la experiencia erótica: una moneda lanzada al aire con la brillante cara del amor y la borrosa cruz del placer mercenario. Un melancólico encuadre fotográfico impregnado de la ausencia de cuanto retrata.

Como no cabe esperar un desenlace de la trama, lo acontecido se aparta por momentos de la vida de superficie; se adentra en la reflexión, que es esa tela de araña que ha ido tejiendo, paralelamente, el pensamiento. La inquietud interior demanda la necesidad de fundir las grandes preguntas (que no pueden ser otras que lo que llamamos «las últimas preguntas») con la experiencia personal. Si esto se produce es porque la sencillez desarmante de la poesía de Brines consigue sacar a rastras a nuestra conciencia de su laboriosa sala de máquinas, la deja a solas con la verdad. ¿Con qué verdad? No lo sabemos.

Elca es una demarcación del campo de Oliva, cuya geografía equivale a un inventario que todo lector de poesía española contemporánea reconoce: la casa familiar escondida entre los pinos, los pájaros en el jardín, el huerto, las palmeras bajo un cielo siempre azul, la rosa cuchillada del mar tras los montes al ocaso. Ya que todo espacio se despliega en tiempo, Elca aglutina el mito desplazado de la infancia con la añoranza presente de un orden natural irrecuperable.

En «La certidumbre de la poesía», texto que precede a la antología *Selección propia* (1984), Brines señala a Elca sin hacer distinciones entre el lugar y quien lo habita; dicho de otro modo, vincula una concreta porción de naturaleza con su naturaleza de poeta:

En Elca transcurrió lo mejor de mi infancia, pues desde ese lugar me dispuse a contemplar con sosiego y temblor el mundo: el exterior, y el de mi cuerpo y mi espíritu. Para mí ha llegado a simbolizar el espacio del mundo. Allí lo descubrí deslumbrante y eterno, y cuando la vida me dio una visión nueva, inesperada, de mortalidad, seguí amándolo desde su pérdida, y añorando en él su antiguo e imposible engaño divino. He experimentado en aquella casa la continuidad de todas mis edades, y ya en mi primer libro, y aun antes, en algunos poemas adolescentes, surge con extraña insistencia la contemplación de mi vejez en ella (Brines, 1984: 50).

Las primeras líneas de esta declaración, tan afines a Wordsworth, como si este se hubiera desplazado desde los lagos de Grasmere a las costas del Levante mediterráneo, explican la manera en que se tensa, desde los extremos del paisaje y la sensibilidad, el cable prodigioso de la visión artística. Pero tal momento epifánico solo puede ser insinuado en Brines con la humildad de las cosas sobreentendidas. Lo hace en un breve poema que no suele aparecer en sus antologías, que muy pocos toman por una poética, y que además carece de título, se presenta entre paréntesis con la indicación «(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 (Brines, 2006: 78).

Cuando en 2003 publiqué mi libro sobre Brines, *La palabra y la rosa*, pasé por alto un importante aspecto, sobre el que vuelvo ahora en mi búsqueda del «juicio verdadero». Básicamente equivoqué la perspectiva: el hombre que nos habla en los poemas iniciales no es tan solo el muchacho taciturno, descreído de las ilusiones infantiles y adolescentes, y al que aún le resta confrontar sus expectativas y su inexperiencia frente al mundo para obtener «merecimiento». Por el contrario, y dado el peculiar empleo de las yuxtaposiciones en



Brines, es el sujeto que se encuentra ya de vuelta de la juventud: y *vuelta* equivale aquí a extravío, a un cálculo confuso cuando echa cuentas con la vida. Es el *viator* que, entre el anhelo y el desengaño, ha recorrido todas las secciones restantes del libro como quien va desplazando sucesivos bastidores en un teatro, y ve pintados en sus lienzos la dicha y la desposesión, el gozo y el estrago, la esperanza y el abatimiento. El camino es un maestro duro, erosiona la mirada hasta que la afina. Dentro del argumento que conforma *Palabras a la oscuridad*, nos toca también afinar nuestra percepción: el protagonista de este primer capítulo lo es al mismo tiempo del extenso poema «Relato superviviente», situado hacia el final de la obra (parte VI) y que sirve de cierre y resumen de toda la peripecia vital mostrada. Debemos considerarlo, por tanto, un protagonista doble, desdoblado; sin duda, «el mejor para mirar la tarde»: cualquier tarde, cualquier atardecer en el enigma de Elca, de Oxford, de Corfú, de un lago alpino...

Regreso al párrafo antes citado de «La certidumbre de la poesía». En las líneas primeras, el elemento confesional y la disposición de temas y motivos dibujan un panorama arcádico de Elca. Sin embargo, basta que haga su entrada la palabra «mortalidad» para que el texto adquiera una escenográfica coloración de *Et in Arcadia ego*. Eso es lo que observamos con cierta recurrencia en algunos poemas iniciales de *Palabras*. Citaré dos ejemplos. El primero, «El reloj y la muerte», resulta más explícito: «Lento voy con la tarde / meditando un recuerdo / de mi vida, ya sólo / y para siempre mío. // Y en el ciprés, que es muerte, / reclino el cuerpo, miro / la superficie blanca / de los muros, y sueño» (Brines, 2006: 79). No ocurre así con el que titula precisamente «Elca»; sirve de cierre a la sección y necesita, por ello, intensificar su carga connotativa para que el simbolismo del lugar siga resonando a lo largo del libro:

Ya todo es flor: las rosas  
aroman el camino.  
Y allí pasea el aire,  
se estaciona la luz,  
y roza mi mirada  
la luz, la flor, el aire.

Porque todo va al mar:  
y larga sombra cae

de los montes de plata,  
 pisa los breves huertos,  
 ciega los pozos, llega  
 con su frío hasta el mar.

Ya todo es paz: la yedra  
 desborda en el tejado  
 con rumor de jardín:  
 jazmines, alas. Suben,  
 por el azul del cielo,  
 las ramas del ciprés.

Porque todo va al mar:  
 y el oscuro naranjo  
 ha enviudado en su flor  
 para volar al viento,  
 cruzar hondas alcobas,  
 ir adentro del mar.

Ya todo es feliz vida:  
 y ante el verdor del pino,  
 los geranios. La casa,  
 la blanca y silenciosa,  
 tiene abiertos balcones.  
 Dentro, vivimos todos.

Porque todo va al mar:  
 y el hombre mira al cielo  
 que oscurece, la tierra  
 que su amor reconoce,  
 y siente el corazón  
 latir. Camina al mar,  
 porque todo va al mar  
 (Brines, 2006: 92-93).

El indudable tono lírico, que realzan determinadas palabras o expresiones («rosas», «luz», «flor», «aire», «azul», «jardín», «verdor», «feliz vida»), unido al propio encantamiento musical de la composición, no pueden ocultar un detalle: la constante presencia del mar —esa certidumbre geográfica asociada al paisaje de Oliva— resulta aquí, esencialmente, una manriqueña alusión a la muerte. Una alusión reforzada por vocablos como «sombra», «frío», «ciprés», «enviudado», «silenciosa», «oscurece», que componen un eficaz y sugestivo juego

de opuestos respecto a los términos arriba señalados, lo que hace crecer al poema en una segunda lectura.

*Et in Arcadia ego.* Hace unos meses murió Brines. Dentro del indescifrable orden que conforma el universo, no sabríamos decir si algo de este paisaje habrá echado en falta a su solitario y fiel testigo, al desvelado cuya habitación iluminaba una lámpara en la alta noche. ¿Seguirán cantando los mismos pájaros? ¿Los mismos pájaros sucesivos, y por ello perdurables? ¿Sonará en algún lugar de la casa, «con un deseo vago de respuestas», aquel «teléfono negro» que resonaba con estupor en un poema de *La última costa*? (Brines, 2006: 497) ¿O de su negrura fluye únicamente silencio?

### III

*Palabras a la oscuridad* nos concede un territorio íntimo, una mitología propia que logra por ello trascender. La sabia sentencia de Goethe: «Quien al poeta entender quiera / a la tierra irá del poeta» (Goethe, 2020: 227) se explica si pensamos en autores como Keats y nos asomamos a un jardín de Hampstead, en un mes de abril, para oír cantar a un ruiseñor, o si tratamos de contemplar el infinito tras un seto del viejo palacio paterno de Leopardi en Recanati.

Por lo que respecta a Brines, su sustrato lírico se ha sustentado siempre en la solidez corpórea del paisaje mediterráneo, en su tonalidad pura y melódica; pero, asimismo, en lo que denomina Guy Davenport una «geografía de la imaginación». Como todas las cosas que suceden en el tiempo, «la imaginación es metamórfica. También está ceñida a un terreno, una geografía» (Davenport, 2006: 45). Si en Elca tuvo lugar el reconocimiento poético del mundo, tal reconocimiento se metamorfosea, se transforma en ondas circulares que extienden sus resonancias al ámbito de la cultura clásica. Brines elabora su «geografía de la imaginación» conectando los trayectos biográficos con los senderos de la historia, el arte y el legado de la Antigüedad (o su reflejo renacentista). Su cartografía de lo mediterráneo se recorta como el blanco de las velas en el horizonte; con la luz infatigable sobre los montes de Elca y las laderas de Delfos; cercada por el mar de Oliva o Trapani; bajo la soberbia cúpula azul de un cielo posado sobre templos y frisos derruidos...

Ordenar estos paisajes me obligaría a citar buena parte de la obra de Brines. Pero es en *Palabras a la oscuridad* donde el autor descubre los dos argumentos poéticos esenciales de su geografía imaginativa, ambos reformulados para la modernidad por los románticos alemanes e ingleses a partir del *Grand Tour*. Por un lado, el argumento del viaje: un asunto que, con sus variaciones de fondo, ocupa las secciones II, IV, V y VI del libro, concertadas por Brines de la misma forma que un artista usa los colores: dándole precedencia a la armonía sobre la precisión local. El segundo gran tema lo constituye el hallazgo de la cultura clásica hecho desde la ruina clásica: una ruina fértil, más elocuente que cualquier grupo de estatuas convocadas sobre el círculo de mármol de la historia. Si los románticos hidrataron su visión del pasado, otorgando una nueva frescura a las viejas litografías de templos en ruinas, es porque comprendieron que la fragmentación era la condición misma del arte moderno, en donde lo real se revela probabilista, incompleto, inaprensible, propenso a repentinos colapsos cuánticos. Las habituales yuxtaposiciones temporales y espaciales en la poesía de Brines, o la práctica del collage iniciado por las vanguardias del siglo xx, representan respuestas aproximadas a este cuestionamiento.

Todo viaje condensa en sí un proceso de extrañeza que conduce a una forma inesperada de anagnórisis. En el caso del poeta viajero Brines resulta más palpable, pues el tránsito, la mudanza, actúan como análoga exploración, deconstrucción e identificación del mundo y del yo a través de la literatura. Al comienzo de su itinerario, lamenta sentirse «Extranjero»:

Tenían los cabellos  
distintos: eran plata  
abundante, finas  
cascadas de oro, sombras.  
Llevaban en las manos  
otras manos. Tenían  
los ojos luminosos.  
Y muy inquieto el pecho,  
porque lo golpeaba  
el corazón.

Ah, nunca un extranjero  
sintió la soledad  
tan encendida  
(Brines, 2006: 98).

Estos versos, con la mirada del solitario *flâneur* detenida sobre un grupo de muchachos, cuyos cabellos «eran plata / abundante, finas / cascadas de oro», rememoran con bastante probabilidad su paso por Oxford, ciudad en la que el poeta residió a lo largo de dos cursos, entre octubre de 1963 y octubre de 1965, y donde se gestará gran parte del libro y toda la sección IV de este. Pero dentro de la sección segunda, a la que pertenece «Extranjero», nos encontraremos con similares estrofas de extrañamiento por parte del transeúnte, ya se trate de Venecia, de Florencia, Bellagio o Madrid. En realidad, tal sentimiento responde a un aprendizaje necesario. En *El infinito viajar* apunta Claudio Magris: «Viajar enseña el desarraigo, a sentirse siempre extranjeros en la vida, incluso en casa, pero sentirse extranjero entre extranjeros acaso sea la única manera de ser verdaderamente hermanos» (Magris, 2008: 23).

El «infinito viajar» de Brines, su extranjería, su desarraigo, le sirven para reconducir su mirada. En «Un rastro de felicidad», «Los signos desvelados», «Encuentro en la plaza», «Juegos en la orilla» o «Versos épicos» el poeta busca descifrar su propia vida en el misterio que atisba en la de los demás. Sin embargo, en Brines siempre cabe esperar otra cosa, un plus de sentido que desafía la placidez interpretativa del crítico o el lector. Por ejemplo, que en esa búsqueda de una mirada ajena se verifique el signo del propio existir; es decir: el poeta reclama, al reflejarse en los otros, una evidencia, una garantía ontológica.

Si hay un poema que resulta modélico dentro del proceso meditativo de Brines, y que justifique el oxímoron planteado por el título *Palabras a la oscuridad*, ese es «Mere Road». Con el recuerdo de su reiterada lectura, acudí a esa calle durante mi primera visita a Oxford, a mediados de los años 90. Un trayecto de treinta minutos en transporte urbano desde el Queen's College te deja ante una calle residencial y periférica, con casas de dos plantas a un lado y otro. Allí residió el poeta durante un tiempo de su estancia oxoniense, y allí situó la anécdota de un hombre que observa a través de los cristales de su cuarto cruzar diariamente a un grupo de escolares en bicicleta, inadvertidos de su presencia. Muy próximos, se adivinan los muros rojizos de la Wolvercote Primary School:

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 acaben 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  
 (Brines, 2006: 135-136).

Hay un sentimiento de fugacidad e irrealidad en estos versos, o, más exactamente, la aleación de un componente elegíaco y metafísico, que se traduce en una ausencia de certezas; como al protagonista de «Mere Road», también a nosotros nos perturba: hacemos mudanza interior, movemos bultos, hasta dejar hueco a una sombra en el pecho. En uno de los mejores estudios sobre Brines, «La mirada crepuscular», Dionisio Cañas calificó de «voyeurismo metafísico» (Cañas, 1984: 43-49) el hecho de que el sujeto resulte inexistente ante el mundo contemplado (el mundo en «Mere Road» se reduce a esa calle y a un grupo de muchachos). Ahora bien, ¿por qué arrastrar el fantasma de la mirada desde el presente poemático («alguien que en realidad no existe») a un futuro imaginario en la segunda parte de la composición («y es posible que sienta ese misterio del peso de mis ojos, / de un ser que no existió»), si el efecto de invisibilidad es el mismo? ¿Tal vez para que apreciemos el velocísimo acontecer que ha convertido en fatigado adulto a uno de aquellos ciclistas infantiles? El poema es aun más de Brines cuanto más nos envuelve en su niebla temporal. Por ejemplo, ¿quién habla en los versos finales?: «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». ¿Se trata del espectral poeta, del niño envejecido, o de ambos dialogando tras la sombra de las palabras? Al escribir estas líneas volví a visitar Mere Road. Lo hice a través de la representación virtual de Street View en Google Maps. Nada más apropiado para la realidad tambaleante del poema que esas simbolistas galerías digitales.

No sé si los lectores de Brines constituimos una hermandad, dentro de aquella extranjería a la que se refiere Magris como un sinónimo más de la literatura. Si perseguimos algún tipo de significado que sea competencia exclusivamente de la semiótica o, por el contrario, una simple mirada de reconocimiento. También el poeta busca en nuestros ojos a veces cobijo ante la intemperie:

¿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 (Brines, 2006: 530).

Leemos a Brines, nos esforzamos en habitar sus espacios concretos, tan familiares, tan esquivos, tan dados al conflicto. ¿Logramos salvarlo? Y, sin embargo, en la travesía a través de sus páginas, la belleza o la emoción no siempre poseen la prerrogativa de ponernos a resguardo de los extravíos anímicos a los que nos exponen. El acto de la lectura transcurre casi siempre en nuestros recintos más íntimos, la habitación, el escritorio, lugares de densa atmósfera temporal que conllevan algún riesgo, pues, como muestra Brines, la extrañeza anida en domésticos pasillos semejantes a laberintos, en espejos en cuyo reflejo no nos reconocemos, en pequeñas fisuras, donde la relación del individuo con la totalidad que lo envuelve se agrieta. La imaginación es «nuestra manera de modelar y usar el mundo» (Davenport, 2006: 43). La poesía potencia esa facultad. La de Brines: una poesía realista, empírica, de línea clara pero nunca de línea recta, se encomienda a la digresión, desplaza vacíos que no recoge el inventario de lo real, y cree razonablemente que el verdadero misterio del mundo reside en la parte invisible de lo visible.

#### IV

Brines viajó a Grecia y a Italia buscando encontrarse con los interrogantes que suponen el color del cielo, el mar o la piedra; para apreciar únicamente su arte habrían bastado los grandes museos europeos. Conviene dejar claro esto porque, además de compartir fecha de publicación con *Moralidades* o *La memoria y los signos*, importantes libros generacionales, *Palabras a la oscuridad* coincide igualmente con algunos títulos destacados de lo que se denominó poesía culturalista, entre ellos *Arde el mar* de Pere Gimferrer y *Memorial de un testigo* de Gastón Baquero. Pero la reflexión estética de Brines es de otro cariz, aspira a transmutar la belleza artística en hondo sentimiento personal. Esta premisa lo insertó en la tradición de un culturalismo distinto, uno que bombea sangre al corazón de las estatuas. Para ello, hubo de salir al encuentro de sus verdaderos precedentes, asimilando en los tonos de la voz propia su diálogo con los maestros. En su



caso particular, con el magisterio de Cernuda, que abarca desde *Las nubes* a *Desolación de la Quimera*; también con *Las ilusiones* de Juan Gil-Albert y con Cavafis. En la lejanía estuvo siempre Juan Ramón Jiménez, el Juan Ramón de cualquiera de sus estaciones poéticas.

Los parajes recorridos por Brines aparecen cargados de una especial energía de significados, a menudo extraída de la presencia de ruinas y milenarios yacimientos de la Antigüedad. En su ensayo *Peregrinos de la belleza. Viajeros por Italia y Grecia*, María Belmonte argumenta que el viajero que a menudo transita esos mapas

experimenta una especie de *déjà vu* y tiene la capacidad de percibir la presencia del pasado y sus moradores. Hay lugares en los que siente que ya ha estado antes y tiene la sensación de recordar. El aire en que se mueve está lleno de sonidos, palabras, quizás está lleno de sentimientos, de recuerdos, de pensamientos de otros que allí vivieron (Belmonte, 2015: 10).

Hay una serie de poemas en los que Brines concentra su geografía de la imaginación en el rumor arqueológico de Agrigento («Amor en Agrigento»), Queronea («El triunfo del amor»), Bassai o «Tera»:

Esta tarde, que cruza la tormenta  
con su vejez, y el pecho está más triste  
porque el amor lo habita,  
pregunto a los espectros familiares  
por qué fueron sus cópulas tardías  
y acumularon tanto tiempo inútil,  
por qué vinieron hasta el Occidente.

Pude vivir en la ciudad de Tera,  
con estos mismos miembros, las costumbres  
más dulces del corazón, con mi sexo  
viril, el sexto siglo antes de Cristo;  
verte danzar en el sagrado patio  
junto con los demás, dejar tu nombre  
frente a la luz escrito, y en el pecho  
sentir la plenitud de la alegría.

Ahora, viajero, nuestros nombres juntos  
verías en la roca, y esa fe  
que se desprende de lo humilde y claro  
llegaría hasta ti, sería un aire

poderoso. Las nubes, con dañino  
 paso, cruzan la tierra. Yo las miro  
 rodar, y en el estruendo de su voz  
 mi voz arrojó con su nombre dentro  
 (Brines, 2006: 172-173).

Si algo nos enseñan estos versos es que individuos y lugares somos tiempo cicatrizado. Un individuo, un lugar no son solo su presente, sino también ese laberinto de tiempos y épocas que se entrecruzan en un paisaje y lo constituyen. En Tera, el sujeto poético y su amante no solo ejercen de turistas una tarde de 1964 o 1965, de alguna manera forman parte también del pasado arcaico de la ciudad: «Pude vivir en la ciudad de Tera, / con estos mismos miembros, las costumbres / más dulces del corazón, con mi sexo / viril, el sexto siglo antes de Cristo; / verte danzar en el sagrado patio / junto con los demás, dejar tu nombre / frente a la luz escrito»; y, por la misma y extraña lógica, regresar a la tarde de partida convertidos en ausencia, para ser contemplados como remota inscripción por los ojos de otros turistas: «Ahora, viajero, nuestros nombres juntos / verías en la roca». El procedimiento resulta similar en «El triunfo del amor», solo que la experiencia se hace más compleja y se proyecta hacia el futuro, según indica la singular dedicatoria: «A vosotros, hermosos, futuros fantasmas». Con cierto sobresalto, cabe preguntarse desde qué intersticios del tiempo traza una mano de ceniza estos signos de una antigua pasión:

Yo te amé en Queronea. Vivos éramos.  
 Entre la pesadumbre derruida  
 un hálito mortal: éramos vivos.  
 Los siglos han pasado, y otros ojos  
 contemplan las ruinas, aún intactas.  
 ¿Quién aquí transcurrió? Sólo el vacío  
 fue el tejido del tiempo en este llano  
 (Brines, 2006: 226).

Tiene razón María Belmonte cuando afirma que el Sur se reveló como «un viaje iniciático, de regeneración, en el que se dejaba atrás la personalidad anterior y se volvía diferente de como se había salido» (Belmonte, 2015: 8). En el caso de Brines, los viajes por una mediterraneidad fractal sirven de escenario a una relación amorosa vivida por el autor en los años coincidentes con la escritura de *Palabras a la oscuridad*, pero cuyo testimonio, evocado con repetida fidelidad

a lo largo de títulos posteriores, irá adquiriendo una significación perdurable dentro de su mundo poético. Sin duda, la mejor manera de apreciar la excepcionalidad de este episodio consiste en detenerse en las páginas de la antología preparada dos décadas después por el autor, bajo el título *Poemas a D. K.* (1986). Detlef Klugkist es el nombre de la persona que encarnó aquel encendido amor juvenil, recortado no solo bajo los cielos pánicos de Grecia, también inmerso en el culturalismo de Oxford, Florencia o Salzburgo. Lo apunta Brines en el prólogo, que titula «Razón de una antología»:

Sabía yo que, en la sucesión de mis libros, siempre aparecían ciertos poemas que testimoniaban una concreta experiencia amorosa. Tuvo lugar esta en los primeros años sesenta, y es en el volumen que incluye tal período cronológico, *Palabras a la oscuridad*, en donde se encuentra el mayor número de poemas que a ella se refieren. En el orden personal tal acontecimiento significó un período de tanta plenitud que muy bien podría afirmar, sin faltar a la verdad, que se produjo entonces en mí la convicción de que los momentos dichosos de mi vida anterior habían sido tan sólo aproximaciones a la felicidad. Ni qué decir tiene que los posteriores ya vuelan, cuando lo hacen, con ala herida. Esta experiencia la viví como un don, como una gracia que el destino me ofrecía (Brines, 1986: 7-8).

El poeta alude al objeto de su amor mediante unas concisas iniciales (D. K.). En Brines no debemos descartar nunca el pudor expresivo, pero el hecho resulta curiosamente parejo a la decisión de comprimir los diversos episodios sentimentales de unos pocos años en un verano único y detenido. El acierto poético, forjado en el recurso estilístico de acelerar y desacelerar los procesos en el tiempo, parece indudable, porque carga de esencialidad y unicidad dicha vivencia amorosa. Lo anecdótico irá progresivamente desdibujándose, depurándose en un poso meditativo que abre paso a una lenta comprensión del mundo. A una comprensión, no a una aceptación. Al final de sus días, Brines dudará entre la irrealidad de su existir y la imagen emblemática que resume el título de uno de sus más hermosos poemas, «Aquel verano de mi juventud», donde se interroga y palpa sombras:

¿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?  
(Brines, 2006: 367).

## V

La sublime arrogancia y la ruina de los templos derruidos representan un inmejorable correlato de aquel verano, pues las contradicciones expresadas entre los instantes de plenitud exaltadora y un sentimiento posterior de pérdida quedan puestas de relieve a través de las imágenes que ilustran mentalmente los poemas. Si consideramos la metáfora un paisaje del pensamiento humano, donde se opera un derrumbe del significado literal que convierte una impertinencia semántica en una nueva congruencia, entenderemos por qué Brines escribe, en el reposo de una playa, camino de Corinto: «su cuerpo entre las aguas, / entre las olas rotas el cuerpo derribado» (Brines, 2006: 231), procurando evocar, a través de la pulsión del deseo, una noble estampa de capiteles y fustes que yacen tocados por los siglos. La forma en que la metáfora contempla al mundo le permite sostener en equilibrio dos perspectivas al mismo tiempo.

Todo esto me lleva hasta Anne Carson, a su magistral *Eros dulce y amargo*, donde encuentro un erudito y poético apoyo a la visión paralela y metafórica que establece Brines entre paisaje y experiencia erótica, entre el esplendor de la ruina y las exaltadas fricciones entre carne y espíritu. Afirma Carson:

la palabra «símbolo» es la palabra griega *symbolon* que significaba, en el mundo antiguo, una mitad de un hueso de caña portado como prenda de identidad para alguien que tenía la otra mitad. Juntas, las dos mitades componían un significado. Una metáfora es una especie de símbolo. También lo es un amante.

Y añada pocas líneas después: «Todo amante cazador y hambriento es la mitad de un hueso, el cortejador de un significado que es inseparable de su ausencia» (Carson, 2020: 113).

Brines fue capaz de soldar mediante la coherencia metafórica realidades en las que coexisten el significado y su ausencia. Y no solo lo hizo en el espacio de la ruina, también en el centro mismo de la plenitud, en la cultura de la urbe renacentista (presencia encarnada de

una Antigüedad ausente). «SS. Annunziata» se convierte en un texto paradigmático por su modo de conjugar una verdad personal con una percepción culturalista sin exhibicionismos. El poema toma como marco la plaza florentina que lleva el mismo nombre, famosa por el armónico pórtico diseñado por Brunelleschi entre 1419 y 1427 para la fachada del orfanato del Hospital de los Inocentes, y que es considerada la primera muestra del estilo arquitectónico renacentista en esa ciudad:

Y de repente vino, por la abierta ventana,  
 un aire de otro siglo,  
 y se posó tranquilo en nuestros cuerpos sudorosos.  
 Miré tu sólida cabeza adolescente, los arcos en la luz,  
 y vi la vida en ti,  
 con el destello de lo que sólo vive en el presente.

Los arcos en la luz, el prodigio de un arte que apareciera  
 aquí por vez primera,  
 el favorable juicio de la historia,  
 todo aquello que acaso sobreviva al corazón del hombre,  
 era limosna pobre para los demás,  
 porque latías (Brines, 2006: 177-178).

La impresión de la belleza adolescente, la «sólida cabeza» de un muchacho, invoca en el poema «un aire de otro siglo», que se cierne sobre la plaza como reminiscencia de un arte todavía en sus orígenes: un Renacimiento, diríamos, igualmente adolescente. Imagen alusiva de aquella frescura originaria es también la de los niños: «y en las enjutas de los arcos volvían a vestir los niños sus pañales», en realidad una nueva superposición de vida y arte, en referencia a los medallones de terracota de Andrea della Robbia con figuras de niños pequeños, que adornan el pórtico del Ospedale.

En «SS. Annunziata» admiramos la poderosa evocación plástica de una experiencia vivida que agita el teatro de imágenes del poeta. Brines advierte la presencia de la Antigüedad pagana y la intensificación de su gesto en el siglo xv florentino por medio de una brisa que desordena toda la plaza (una brisa alegórica como la que sopla Céforo en *La primavera* de Botticelli) y que es provocada por la presencia de una hermosa figura humana: el punto de fuga vivo, respirando, en el que la Antigüedad reaparece.

Creo que a eso se refiere Roberto Calasso en *La locura que viene de las ninfas*, cuando intenta explicar cómo hemos pasado del reino antiguo de la metamorfosis al reino de la metáfora y la alegoría. Al entumecerse nuestra percepción de la realidad, fijando los objetos, «la metamorfosis migraría a lo invisible» (Calasso, 2004: 17), lo invisible no es otra cosa que la imaginación, que acierta a expresarse en las «aguas mentales de la metáfora» (Calasso, 2004: 34). Sin duda ocurre así en «SS. Annunziata», que logra sostener en equilibrio la superposición de dos planos temporales de belleza, la perdurable artística y la efímera juvenil. Pero sin pretender transformar a D. K. en una constelación.

## VI

Cerrada ya su obra, vale decir que el azul de aquel verano ha irradiado a lo largo de ella con un doble motivo. Primero, por pura necesidad biográfica, pues la palabra es expresión dañada del ser. En segundo término, por una estrategia no menos vital que literaria. Si su amor a D. K. se asocia a un tiempo y una geografía idealizados, su eco persistente sirve de apreciable contraste con un erotismo posterior que se impregna de tensas dualidades, como si la vividez de las antiguas imágenes amenazara con transformarse en grisalla.

La experiencia de una sexualidad furtiva, muchas veces mercenaria, se convierte en experiencia de los límites. No trasgresión de unos límites sociales o moralistas, sino de desolados márgenes donde coexisten restos de carne y espíritu que ahora se muerden entre sí. El tema se inicia ya, hacia el final de *Palabras a la oscuridad*, con «Despedida de un cuerpo». Pero es *Aún no* (1971), el libro que le sigue, el que de manera más desabrida, más amarga, con mayor rechazo, aborda la negra rosa del deseo que, fugazmente, aplaza el vacío que ha de venir. *Aún no* se demora en la desangelada enumeración de sórdidos encuentros acontecidos entre «Los signos de la madrugada», en el «Sombrío ardor», ante las preguntas intempestivas («¿Con quién haré el amor?»), entre los miembros «Tendidos», que presagian «la herrumbre de los cuerpos aún vivos / y las sombras ya huecas de los muertos» (Brines, 2006: 236).

Y, sin embargo, cuando la vejez asoma en el recodo del camino igual que un árbol sin hojas, se hace urgente no un entendimiento

sino un pacto con el mundo. Brines lo escenificó en «El pacto que me queda», texto de su etapa final como es *El otoño de las rosas*, y que abre paso a algunas de las composiciones que más intensamente me conmueven. Se trata de poemas que consiguen afectarme, no solo porque expresen lo precario de un erotismo que le permite adquirir acuerdos provisionales con la existencia, también por el poderoso sentido ético que cobra nuestra corporeidad, convertida, al igual que ocurre en los cuadros de Bacon con sus charcos rosas de carne, en metáfora de nuestro desamparo.

## VII

La sensualidad de Brines lo condujo a precarias alianzas con el mundo como modo de afirmarse en él; sin embargo, para afianzar su obra apenas se prodigó en poéticas. Queda la salvedad de un texto que la definió y la iluminó para siempre. Se trata del prólogo escrito para una antología personal a la que denominó, sencillamente, *Selección propia*. El título escogido para el prólogo fue, como sabemos, «La certidumbre de la poesía». La primera impresión que obtenemos es la de que a Brines no le ha hecho falta la muerte para convertirse en clásico, lo fue ya en vida; por ejemplo, cuando redactaba esas páginas. Si hay un texto que admite ser su precedente, pues ambos dialogan por momentos entre sí, es *Historial de un libro*, la narración que Cernuda nos ofrece de la gestación de *La realidad y el deseo*. Brines es un clásico porque su visión del hombre remite siempre al individuo, no necesita generalizar. También porque desvela una conciencia de desvalimiento que, misteriosamente, identifica al habitante de la Antigüedad y al de nuestros días: una «misma débil trama del tiempo» ante la que «se presenta el mismo vacío o esperanza» (Brines, 1984: 41).

Ser un clásico implica en cierto modo ser un escéptico, de la misma manera que los verdaderos escritores modernos, como demostró brillantemente Antoine Compagnon en *Los antimodernos*, son «modernos a su pesar» (Compagnon, 2007: 12). Nada de reaccionarismo ni conservadurismo estético. Baudelaire, padre de la modernidad literaria, la inventó como algo inseparable de su aversión hacia el materialismo del mundo contemporáneo, se mostró alerta a la uniformidad igualitaria del hombre masa, al dogma del progreso con sus sangrientas revoluciones.

La poesía de Brines, inmersa menos en lo sociológico que en una reflexión sobre la temporalidad, no aparece unida a la idea de compromiso, tan arraigada en la poesía de su época. Ni siquiera en relación con la singular respuesta que otros poetas de su generación dieron a tal demanda, como el planteamiento que Gil de Biedma pone ruidosamente en escena, en medio del *establishment* de la poesía social más conservadora estéticamente, escribiendo «Intento formular mi experiencia de la guerra», una reflexión sobre la infancia durante los años de la contienda civil, que tiene que ver más con *The Prelude* que con Gabriel Celaya.

Como todo artista lúcido, Brines fue consciente de las relaciones orgánicas que se establecen entre un texto literario y las presencias sociales, históricas y lingüísticas que constituyen su matriz. Por ello decidió componer poemas «históricos». Lo hizo en la sección III de *Palabras a la oscuridad*, donde encontramos «La piedra del Navazo» y «El caballero dice su muerte». Pero son mejores los publicados un año antes en *El santo inocente* (1965), una *plaque* que incluye las composiciones «El santo inocente» y «La muerte de Sócrates»; el tercero de los textos que forman parte de ese ciclo, «En la República de Platón», quedó inédito por motivos extraliterarios y fue recogido dentro de la primera recopilación de *Ensayo de una despedida* (1974), donde el libro adquiere forma definitiva bajo el elocuente título de *Materia narrativa inexacta*. Al igual que Plutarco o Montaigne, o Ingmar Berman en *El manantial de la doncella*, Brines concibió la historia no como una ciencia de estériles pretensiones documentales o eruditas, sino como episodios o fábulas morales. En su inexactitud, en su desinterés por la épica, reside su verdad. Esa verdad no es otra que la del fracaso, trasladado aquí a tres anécdotas históricas cuyos protagonistas representan algunos de los más altos ejemplos de lo humano: el filósofo, el héroe y el santo. El desengaño de las utopías políticas («La muerte de Sócrates»), el quebranto de las ilusiones vitales, motivado también por un utópico modelo de ordenamiento social («En la República de Platón») y, finalmente, el naufragio de toda creencia religiosa («El santo inocente») cifran el fracaso de la especie.

Pero el pesimismo parece ser un peso que soportan mejor los poetas, según apunta Claudio Magris en *Utopía y desencanto*:

El desencanto es una forma irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza; modera su pathos profético y generosamente



optimista, que subestima las pavorosas posibilidades de regresión, de discontinuidad, de trágica barbarie latentes en la historia. Tal vez no pueda existir un verdadero desencanto filosófico, sino solo poético, porque solamente la poesía es capaz de representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiéndolas en una unidad superior, elusiva y musical (Magris, 2001: 15).

Es posible que lo que afirma Magris, y que en gran medida suscribiría Compagnon, convenga mejor, digamos, con Zbigniew Herbert o Nicanor Parra; pero vale también para Brines, para la melodía de su fluir melancólico y misterioso como el del tiempo.

Brines, el poeta escéptico que cantó el esplendor de la vida destinado al olvido, se planteó las posibilidades de restauración que nos brinda el arte, sabiendo que «el viejo sueño / de una mejor naturaleza» (Brines, 2006: 211) solo puede plasmarse en el sueño de una ficción que deje al margen las escisiones vitales, la limitada perfección del amor, los inútiles desastres cotidianos, la debilidad y nuestras noches de Getsemaní. Justo lo que constituye el asunto principal de su ficción poética. Acerca de todo esto trata «Muros de Arezzo», un texto considerado a menudo una de tantas reflexiones del autor sobre la cultura y sus desvelos vitales y metafísicos. Y, sin embargo, Brines decidió situarlo cerrando casi las páginas de *Palabras a la oscuridad*, componiendo así la mejor poética del libro, una poética que engloba la totalidad de la obra, igual que pretendió mostrarnos Piero della Francesca con su lección de composición y perspectiva:

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  
(Brines, 2006: 210).

La iglesia de San Francisco en Arezzo es áspera y sombría. Me imagino al poeta atravesar un enorme recinto en tinieblas para llegar al coro y a uno de los grandes prodigios de la pintura de todos los tiempos, el ciclo de catorce frescos *La leyenda de la Vera Cruz*, que Piero della Francesca pintó entre 1452 y 1466. De entre ellos, eligió «El sueño de Constantino» para ilustrar la cubierta del libro que alberga «La certidumbre de la poesía», su poética más esencial. En uno de los primeros claroscuros nocturnos de la pintura italiana, Constantino sueña que un ángel se le aparece con la imagen de la cruz, le indica que bajo aquel signo vencerá en la batalla de Puente Milvio a su oponente Majencio. Brines, poeta agnóstico, dejó fuera de la ilustración la figura sobrenatural del ángel. Lo hizo porque deseaba concentrar todas nuestras contradictorias esperanzas en el claroscuro de lo humano y en su más elevado consuelo: la certidumbre del arte y la poesía, «los colores del más ardiente engaño».

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDÚJAR ALMANSA, José (2003). *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid, Alianza Editorial.
- BELMONTE, María (2015). *Peregrinos de la belleza. Viajeros por Italia y Grecia*, Barcelona, Acontilado.
- BRINES, Francisco (1974). *Poesía (1960-1971). Ensayo de una despedida*, ed. Carlos Bousoño, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1984). *Selección propia*, ed. del autor, Madrid, Cátedra.
- (1986). *Poemas a D. K.*, Sevilla, El Mágico Íntimo.
- (2006). *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets.
- (2021). *Donde muere la muerte*, Barcelona, Tusquets.
- CALASSO, Roberto (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto Piso.
- CAÑAS, Dionisio (1984). *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión.
- CARSON, Anne (2020). *Eros dulce y amargo*, prólogo de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.
- COLE, Teju (2018). *Cosas conocidas y extrañas. Ensayos*, Barcelona, Acontilado.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Los antimodernos*, Barcelona, Acontilado.
- DAVENPORT, Guy (2002). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, Madrid, Turner.
- (2006). *El museo en sí. Diecinueve ensayos sobre arte y literatura*, Valencia, Pre-Textos.
- GOETHE, J. W. (2020). *El Diván de Oriente y Occidente*, ed. Helena Cortés Gabaudan, Madrid, La Oficina.
- HEANEY, Seamus (2014). *La reparación de la poesía. Conferencias de Oxford*, Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- LEAVIS, F. R. (1964). *The Common Pursuit*, Nueva York, New York University Press.
- MAGRIS, Claudio (2001). *Utopía y desencanto. Historias, experiencias e ilusiones de la modernidad*, Barcelona, Anagrama.
- (2008). *El infinito viajar*, Barcelona, Anagrama.