

«LA NOCHE HACE EL POEMA» (ACERCA DE *INSISTENCIAS EN LUZBEL*)¹

«LA NOCHE HACE EL POEMA»
(ON *INSISTENCIAS EN LUZBEL*)

MARÍA PAYERAS GRAU

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Este artículo pretende ofrecer una perspectiva global acerca de *Insistencias en Luzbel*, una obra especialmente hermética en su primer apartado, que se afronta a partir de tres núcleos —simbólico, mitológico y musical— en torno a los cuales se vertebran conceptos fundamentales en la construcción del mismo. Una vez abordado el núcleo inicial, se desarrolla una visión integradora del poemario mediante el estudio de su poética explícita y de su filosofía vital.

PALABRAS CLAVE: Francisco Brines; *Insistencias en Luzbel*; poesía española contemporánea; poesía de los 50; poemarios de la Transición.

ABSTRACT: This article offers an overview of *Insistencias en Luzbel*, of which the first section is notoriously oblique. The latter is approached from three different angles —symbolic, mythological, and musical— around which fundamental concepts of the section are constructed. After having addressed the core of the collection, an integrative analysis is conducted which focuses on the study of the collection's explicit poetics and life philosophy.

KEY WORDS: Francisco Brines; *Insistencias en Luzbel*; contemporary Spanish poetry; 1950s poetry; poetry collections from the Spanish transition to democracy.

1 Artículo vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal «Poéticas de la Transición (1973-1982)», financiado por FEDER / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación / FFI2017-84759-P.

En el conjunto de la obra que nos ha legado Francisco Brines, *Insistencias en Luzbel* (1977) es un poemario singular. Destacado por la crítica como uno de los mejores del autor, ocupa también un espacio significativo en el contexto de su viaje literario, puesto que marca la cesura entre lo que se considera su segunda etapa, en la que imperaría una *mirada nocturna*, y la tercera y definitiva que daría paso a una *mirada crepuscular* (Arlandis, 2013a: 9). Igualmente, la aparición del libro se integra significativamente en el período de la Transición española a la democracia, un momento en que la eclosión de libertades civiles largamente reprimidas propicia la aparición de obras cuya filosofía moral contraviene la del ideario franquista.

Insistencias en Luzbel es un libro que reclama justamente el interés de la crítica. Abordaré inicialmente el primer apartado del poemario, de título homónimo, circunscribiendo las reflexiones en torno a tres categorías: mitológica, simbólica y musical, todas las cuales confluyen en una doble perspectiva filosófica y meta-poética que ordenan el discurso ciñendo el sentido del poemario en relación con estos núcleos que, en modo alguno, operan como compartimentos estancos, sino que, al contrario, revelan entre sí fuertes conexiones.

La categoría simbólica se ordena en torno a la figura de Luzbel, con su correspondiente desarrollo legendario y literario. Esta categoría, de gran riqueza en el contexto del libro, se verá en estas reflexiones concentrada fundamentalmente en torno a conceptos cromáticos (blanco y negro), lumínicos (luz y oscuridad o sombra) y temporales (día y noche). La categoría musical viene dada por conceptos como «insistencia» y «variación», insertos en el título general del poemario y de algunos poemas concretos, que se vinculan a repetición y permutación, conceptos musicales, rítmicos, que por su misma naturaleza forman parte también del hecho poético como tal y que establecen, a su vez, relaciones con precedentes literarios especialmente significativos.

ESTRUCTURA EXTERNA

Una mirada general sobre *Insistencias en Luzbel* revela, en su construcción, una estructura binaria, constituida por dos apartados y dos series de poemas. Los apartados, de desigual extensión, son

«Insistencias en Luzbel» e «Insistencias en el engaño», mucho más breve el primero que el segundo, aunque el peso conceptual del primero no es, en modo alguno, menor. En relación con las series, pueden señalarse, también, dos. Una de esas series incluye siempre poemas breves, tipográficamente resaltados en cursiva, abriendo y cerrando el apartado «Insistencias en Luzbel» y abriendo también los tres bloques de poemas en que se divide ese apartado, así como el segundo apartado, que lleva por título «Insistencias en el engaño». El resto de los poemas —la inmensa mayoría— van en letra redonda, por lo que cabe atribuir a los que se distinguen en la organización general del poemario un valor especial, que su disposición en el conjunto confirma.

CATEGORÍA MITOLÓGICA

La centralidad de Luzbel como personaje mitológico² exige revisar las marcas semánticas de las que se acompaña, sobre las que puede fundarse su poder representativo. Luzbel es, por una parte, el ángel rebelde, el que se insubordina contra Dios. La transgresión es, pues, una de sus señas más definitorias. Culpable de insurrección, es privado de su espacio en el Paraíso y condenado al exilio en regiones inferiores. A partir de ahí, Luzbel, el ángel caído, se transforma en un réprobo. Su descenso es un vuelo inverso que implica la pérdida de bienes espirituales y la adquisición de conductas consideradas, en el ámbito de la religión tradicional, como moralmente reprobables, entre las que se le atribuyen, de forma sobresaliente, las relacionadas con el deseo carnal. Luzbel pasa a ser, por su caída, el ángel del pecado, el tentador, el adversario de Dios. En paralelo, el deseo sexual, muy explícito a lo largo del apartado «Insistencias en el engaño», relaciona nuevamente a Luzbel con el protagonista poemático.

Luzbel es, por lo tanto, el primer expulsado del Paraíso. De igual modo que Adán y Eva personifican la exclusión del ser humano del espacio privilegiado que se le había otorgado en el Edén, Luzbel es la representación espiritual de la caída en desgracia ante Dios. Ya sea en un plano existencial o en un plano metafísico, estos personajes

2 Sobre el desarrollo del mitologema de Luzbel y su inserción en el contexto general de la obra brineana, puede consultarse Arlandis (2016).

adquieren el exilio como una de sus señas identitarias, puesto que ambos estuvieron integrados en un espacio originario único del que se vieron, posteriormente, privados. Pero Luzbel representa esa exclusión en un plano superior, místico, dado que pertenece a una categoría espiritual, la de los ángeles, y porque su expulsión se produce habiendo sido el predilecto a los ojos de Dios. El exilio toma en Brines marcas muy concretas: «es inocencia, también serenidad; / lo que una vez tuvimos, el bien mayor y más perecedero, / y aquello que tras su pérdida anhelamos», que se señalan en «Identificación en un espejo», del primer apartado (Brines, 1977: 30), pero que en el segundo apartado del poemario se vislumbran con tintes cercanos a la experiencia biográfica del autor. Así, por ejemplo, en «El extraño habitual», el regreso a la casa de la infancia se describe en los siguientes términos: «Quien regresa se duele del destierro de la casa. / Aquí descubrió el mundo; lugar para morir» (Brines, 1977: 44). El ser humano se encuentra en el exilio, y el hombre concreto que escribe estos poemas, también. Émulo de Luzbel —«*Todos somos la espada / de Luzbel*», puede leerse en *Variación I* (Brines, 1977: 17)—, ha perdido su espacio primigenio y habita, desde entonces, en el espacio de la confusión, pero también en el de la libertad.

Luzbel contiene en su mismo nombre dos marcas semánticas, la de la luz y la de la belleza, dos aspectos perceptibles por los sentidos, siendo por ello los más accesibles e inmediatos. La tradición cultural acerca del personaje mitológico nos dice que son marcas condenadas a desaparecer: el ángel de las tinieblas pierde la belleza como marca identitaria y se ve relegado a las sombras del infierno donde su nombre es otro: Lucifer (o Satán, Belcebú, etc.). En su caída se modifican el nombre del personaje y su naturaleza. La caída del ángel luminoso en los dominios de la oscuridad, de las tinieblas, se asocia, en este conjunto poético, al olvido. Como «negro caballero del olvido», emulando la imagen de un guerrero medieval, se le designa en la apertura del poemario³:

- 3 Benson ha analizado el epigrama como representación de la muerte. «Los dos primeros versos del epigrama —escribe— presentan la visión de un esqueleto que es a la vez concreta y efímera. Los lugares comunes de la representación tradicional de la Muerte —la Danza de la Muerte medieval, las películas de terror, la brujería— están presentes» (1986: 3). Y, en efecto, la conciencia de la muerte es catalizadora de la escritura brineana.

Veo, en sus ojos huecos, las tinieblas
 y lleva una armadura de humo frío;
 me llega sin sonido y sin cautela
 el negro Caballero del Olvido (Brines, 1977: s. p., pero 11).

La imponente presencia de este ser ficticio abre el apartado inicial del poemario. Y su equivalencia con el personaje mitológico queda fijada en el siguiente verso: «*Luzbel es el olvido*» (Brines, 1977: 13).

Volveremos, más adelante, a las claves interpretativas que el poema «*Luzbel*» parece abrir, pero, por el momento, detengámonos en el personaje central de la fábula y en su desarrollo literario. Tomando como referencia a Pratz (1999) en cuanto se refiere a la evolución de la figura diabólica a través de la literatura europea, la imagen demoníaca de aspecto medieval está documentada en la *Jerusalén liberada*, de Torquato Tasso (1581), y en *La masacre de los inocentes*, de Giambattista Marino o Marini (1631). Marino insiste en la belleza del personaje, cuestión central en el contexto brineano, particularmente, como ya se ha dicho, en el segundo apartado del libro, «Insistencias en el engaño», donde son frecuentes el tema erótico y la expresa mención de cuerpos jóvenes y bellos. Implícito quedaría el pensamiento baudelairiano: «Appuyé sur —d’autres di-raient: obsédé par— ces idées, on conçoit qu’il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan* —à la manière de Milton—» (Baudelaire, 1908: 85). Pero esta asociación es practicable solo sobre el segundo apartado del poemario, no tanto sobre el primero, donde es central, precisamente, la figura diabólica. La referencia miltoniana parece asimismo pertinente en tanto que, para el poeta y pensador inglés, Lucifer conserva algo de su antiguo esplendor, lo que provoca afinidad y atracción hacia el ángel caído. El resplandor del personaje diabólico tiene su réplica en «Esplendor negro» (Brines, 1977: 14), uno de los primeros poemas de «Insistencias en Luzbel». También Maldoror, el personaje de Lautréamont, comparece como un personaje de capa negra, lo que añade un nuevo precedente al marco asociativo que el poemario plantea.

Indudablemente, los albores de la poesía moderna ofrecen algunos referentes que no pueden ser pasados por alto en relación con la figura mitológica que el poemario destaca. *Une saison en enfer*, de Rimbaud (1873), por ejemplo, «Les litanies de Satan», de Baudelaire

(1857: 222-225), o *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont (1874), constituyen un interesante conjunto de precedentes.

Sin desviarnos del plano mitológico, y dando por descontada la centralidad de Luzbel, hay que situar a este personaje en el contexto de un relato donde se erige nada menos que en antagonista del Ser Supremo, quien, a su vez, se vale del Ángel, su brazo armado —en el hipotexto bíblico el arcángel Miguel— para expulsarlo del Paraíso. La lucha entre estos oponentes traslada al plano mitológico no ya la lucha maniquea entre el bien y el mal que ha soportado la interpretación tradicional de la narración, sino la oposición entre rebeldía y sometimiento, que la obra resuelve a favor del primer concepto.

Las variaciones del tema son interesantes. La «Variación II» (Brines, 1977: 26), por ejemplo, desarrolla la dialéctica entre Luzbel y el Ángel. El primero es más completo, pues contiene la categoría angélica, aunque sometida a un proceso de transformación, a un desarrollo que altera su naturaleza. La «Variación final» (Brines, 1977: 32), por otra parte, contrapone la transparencia del Ángel a la opacidad de Luzbel e introduce un elemento insólito en el entorno originario del mito, la escritura, que es, no obstante, la marca por antonomasia del poeta.

Fuera de la imagen tenebrosa del inicio, donde se representa como un guerrero medieval, Luzbel no se muestra en el plano físico sino como pieza nuclear del marco conceptual donde se encuadra el poemario. El poema «Luzbel» (Brines, 1977: 13) resulta, en este sentido, esclarecedor, trasladando el elemento mítico al plano del pensamiento.

CATEGORÍA SIMBÓLICA

Las oposiciones simbólicas cromáticas y lumínicas son fundamentales en la obra brineana. Particularmente en la primera parte del poemario, la contraposición entre blanco y negro se apropia de los poemas «Esplendor negro» (Brines, 1977: 14) e «Invitación a un blanco mantel» (Brines, 1977: 15), planteando un contraste que, de cualquier modo, hay que considerar también en el contexto

lumínico derivado del personaje mitológico central⁴. En el espectro cromático, tanto el negro como el blanco podrían considerarse como no-colores en tanto que se corresponden a la ausencia o a la suma de estos. Por otra parte, tanto la absorción de la luz (negro) como su reflejo (blanco) modifican el fenómeno lumínico, lo que, en el plano simbólico, y entendiendo la luz como mediadora entre las regiones sensibles y las suprasensibles —es decir, como fuente de conocimiento—, podría considerarse como dificultad de acceso a la suprema sabiduría por parte del ser humano. Con relación a los poemas mencionados, esta proyección simbólica redundaría en «Esplendor negro» en un contrasentido —tomando la palabra «esplendor» como sinónimo aproximado de «luminosidad», resulta incongruente la mención de un «esplendor negro»— y, no obstante, esa imagen paradójica se asocia a una experiencia única, cuya impronta resulta indeleble. La blancura del mantel es, en este caso, percibida como errónea, por lo que el hablante poético invita a su profanación a través de una imagen cruenta: el desgarramiento de los ojos, ensangrentando la blanca superficie. La imagen de la ceguera, que tan encarnizado reflejo tiene en este poema, se contrapone a la posición destacada que la vista ocupa en el plano sensorial del poemario, no solo como mecanismo para la captación de la realidad, sino también como instrumento del deseo sexual. La vista, como puerta principal al conocimiento, soporta esa dialéctica simbólica (blanco/negro, luz/oscuridad) que no acaba de resolverse en síntesis ni siquiera por la vía del arte, como podría apuntarse en relación con «Definición de la nada» (Brines, 1977: 16).

Unidas pregunta existencial y pregunta metafísica, la primera no logra explicarse sin la segunda, lo que conduce a la búsqueda de lo inaccesible, de lo oculto (la propia oscuridad de la palabra acompaña el proceso). Si el poeta toma el partido de Luzbel es, en primer lugar, en busca de clarividencia y, complementariamente, en defensa de su libertad.

Afirmado el deseo de conocimiento, resulta esencial, en el plano indagatorio, el elemento lumínico. «La luz es el primer animal visible de lo invisible», escribió Lezama Lima (1999: 396), y, en este sentido, se presenta como manifestación primaria del misterio

4 En otro orden de cosas, Margaret Persin (2013) ha estudiado estos dos poemas desde la perspectiva de la importancia de la representación de los sentidos —especialmente la vista y el oído— en la obra brineana.

esencial de la vida. La luz, nacida en el oscuro magma de lo oculto, se derrama sobre todas las cosas, sin llegar a alcanzar plenamente la conciencia humana, que se muestra ávida de saber y sufre, como Tántalo, por el bien que no logra alcanzar.

Desarrollando la oposición simbólica esencial, numerosos poemas inciden en aspectos lumínicos, frecuentemente asociados a representaciones de la temporalidad en la alternancia cíclica del día y la noche. Aunque todo ello deriva en poemas de carácter meditativo, los más abstractos vertebran, generalmente, un pensamiento puro, en tanto que los más concretos albergan un contenido anecdótico que da pie, igualmente, a la reflexión. De los primeros forma parte, por ejemplo, «El curso de la luz» (Brines, 1977: 18-19), donde la conciencia poética se demora en la observación de su recorrido y manifiesta la frustración por no alcanzar, con ella, los resquicios más sutiles para llegar al conocimiento. En su contacto con el ser humano también la luz se contamina y languidece: «no es tu reino la humana oscuridad, / y en desventura existes» (Brines, 1977: 19).

En tanto que la experiencia humana resulta limitada, el poeta trata de abordarla mentalmente desde su reverso. En «Entendimiento de una experiencia» tantea la expresión de la muerte, un hecho inefable, inaccesible, por lo que se aborda desde un proceso mental necesariamente limitado: «Él calla, pues conoce / que su injusto regreso / está también vacío de significación» (Brines, 1977: 28).

Este proceso, por el cual se produce la reversión o negación de la experiencia sensorial, tiene su desarrollo en otros poemas, que se producen, igualmente, como tanteos en lo desconocido.

Entendida la noche como espacio de lo perdurable, en oposición al día que actuaría como representación de la transitoriedad del mundo sensible, «Respiración hacia la noche» (Brines, 1977: 20-21) expresa el ansia humana de permanencia y de conocimiento. La noche pura, la «noche de la noche» —última estación de la conciencia—, se propone como aspiración a la que el hálito vital del personaje conduce. En el terreno de la paradoja, tan habitual en el poemario, la alegría de la luz, el aire y la carne se contiene en el contexto de lo que se define como la «cárcava del día», lo que reduce todo el esplendor descrito al restringido espacio de lo que se sabe finito.

El plano de la abstracción cede paso, como digo, a un desarrollo poético de base anecdótica que predomina a lo largo de «Insistencias en el engaño». La gradación lumínica deriva en este apartado, sobre todo, en expresión de la temporalidad y de la inestable percepción del instante dichoso, atravesado por la melancolía de su fugacidad o revisitado a través de la memoria.

Los poemas a los que me refiero acotan, habitualmente, el espacio de la experiencia que se multiplica en torno a los siguientes núcleos: la casa natal —en el entorno de la naturaleza—, la geografía viajera —frecuentemente apegada a la proximidad marítima— y la ciudad. La casa natal transporta hacia la serenidad, el descubrimiento del mundo y la actualización de ese desvelamiento en un presente marcado por la pérdida. La geografía viajera evoca experiencias intensas de placer que se sabe, en todo momento, efímero y que se vive como engañoso. La ciudad, finalmente, es el espacio cotidiano de la desposesión y la soledad donde se fragilizan las relaciones humanas y donde el eros demótico soslaya el erotismo uranio.

Englobado en el juego de luz y oscuridad, en la alternancia del día y de la noche transcurre el tiempo humano y, con ello, el conjunto de vivencias que el poeta refiere.

CATEGORÍA MUSICAL

Pasando a la tercera de las categorías sobre las que se apoyan mis reflexiones, digamos que *Variaciones en Luzbel* podría definirse como una pieza musical en dos movimientos. El primero, cuyo título designa igualmente el poemario, plantea variaciones sobre un conjunto de elementos simbólicos y mitológicos con los que el poeta aborda la representación de la experiencia humana, el choque entre esencia y existencia y el espacio de la escritura.

Como derivación del venero meditativo brineano, *Insistencias en Luzbel* se abre, en su primer movimiento, como un poemario conceptual, conformado como una larga elegía vital, aunque no como una invectiva contra la experiencia humana. El poeta ama la vida y, aunque la sabe efímera, no se recrea en el desgarrar. La estructura binaria del libro así lo refleja: mientras las «Insistencias en Luzbel» llevan a cabo un escrutinio tenaz de la experiencia sin atisbar resquicios en la imagen negadora de una posible salvación

inmanente o trascendente, las «Insistencias en el engaño» se demoran en sucesivos recodos de la experiencia vital para cantar el apego a la misma, incluso —o podría decirse que de forma especial— en aquellos parajes donde la percepción de la quiebra se agudiza. Bien sea en los rituales fúnebres o en la consumación del deseo o, sobre todo, en la lenta contemplación de la serena belleza del instante, el poeta «insiste» en el engaño: se deja ganar por la vida, a cuya seducción se abandona. En este punto es donde los placeres, tanto los del espíritu como los de la carne, encuentran su espacio. En su conjunto, la dialéctica de la obra plantearía, por una parte, la descripción de la experiencia humana como lucha agónica en busca de conocimiento, lo que vendría a representar la tesis. Opuestamente, la trayectoria humana sería también una demorada experiencia sensorial, en lo que tendríamos representada la antítesis. Si lo primero conlleva desorientación vital, lo segundo produce un efecto cohesivo. La síntesis vendría en el propio hecho poético que representa la integración de aspectos intelectuales y sensoriales, si bien en una medida limitada, que no satisface plenamente las aspiraciones epistemológicas y vitales del poeta.

El símil musical, proponiendo la interpretación del poemario como una obra en dos movimientos, viene apoyado por el título, donde la palabra «insistencias» corre en paralelo a las ideas de repetición y variación que resultan centrales en esta obra, en la poética brineana y en el hecho poético en sí, a cuya esencia pertenece, como a la de la música, el ritmo. No en vano, «la *insistencia* define a la escritura como respuesta a los propios interrogantes de la existencia o como conflicto abierto frente al Olvido y la Nada» (Arlandis, 2013b: 185). Y, en efecto, estos son los conceptos centrales sobre los que se asienta el poema «*Luzbel*», donde se efectúa un claro trasvase entre el plano mítico y el conceptual:

Descifremos el mito:
el Ángel es la nada;
Dios, el engaño.
Luzbel es el olvido (Brines, 1977: 13).

Si observamos las supuestas equivalencias —o correspondencias, si se quiere un término baudelairiano—, vemos, fundamentalmente, que el plano mitológico se traslada a una esfera meditativa donde también se reiteran y varían conceptos como «olvido», «nada» y «Dios», que inciden, obviamente, en el bosquejo de un pensamiento

filosófico que, a su vez, se repite y multiplica a lo largo de todo el poemario y acaba repercutiendo, inexorablemente, en el plano metapoético, al que conduce la «*Variación final*», donde se plantea la negación del propio oficio, cuyo alcance cabe recorrer en las reflexiones diseminadas en varios poemas.

A partir, pues, de «*Luzbel*» puede practicarse un ejercicio que ayuda a visibilizar el modo en que Brines juega con los elementos de repetición y variación, simbólica y conceptualmente:

VARIACIÓN I

(combate)

Luchan Luzbel y el Ángel.
Todos somos la espada
de Luzbel.

VARIACIÓN II

(desarrollo del Ángel)

El Ángel no es Luzbel,
mas Luzbel sí es el Ángel:
lo corrompió el engaño.

VARIACIÓN FINAL

El Ángel nada oculta:
transparece.
Luzbel oculta el rostro
del que nada escribió:
se vació el ruido.

VARIACIÓN I

(combate)

Luchan el olvido y la nada.
Todos somos la espada
del olvido.

VARIACIÓN II

(desarrollo del Ángel)

El Ángel no es Luzbel,
mas Luzbel sí es el Ángel:
lo corrompió el engaño.

VARIACIÓN FINAL

La nada nada oculta:
transparece.
El olvido oculta el rostro
del que nada escribió:
se vació el ruido.

Por supuesto, esta transposición no pretende interferir ilegítimamente en la creación del poeta, sino visibilizar las claves que él mismo ofrece y que es preciso contemplar sobre la idea de «variación» que encierra, en sí misma, la de inestabilidad. Y, en efecto, sobre la base contextual de los poemas del libro, puede verse el desarrollo de otras «variaciones» sobre los temas presentados en el cuadro anterior⁵

5 El propio autor da una explicación de este poema en los siguientes términos: «En la lectura vertical de los primeros términos se formula el mito, aquí metafórico, del ángel caído: quiso ser Dios, y fue condenado. En la de los segundos el mito es el mío personal, creado desde la poesía: la Nada como posibilidad frustrada, y que al transformarse en Ser o Vida, es condenada al Olvido. El Olvido es la nada manchada por la vida. El proceso al que aboca hace que llame a la vida Engaño. Luzbel es, pues, en la metáfora, el término que se corresponde con el Olvido. Hay que superponer en la lectura del título la significación profunda,

Ampliando el círculo marcado por estas «variaciones» al plano de la tradición literaria, se produce la inevitable evocación de poemas fundacionales de la modernidad lírica como «Correspondencias», de Charles Baudelaire, y «Vocales», de Artur Rimbaud. La equiparación subjetiva de términos es, en primer lugar, lo que produce esa asociación. En segundo lugar, la percepción de la realidad como una agregación de símbolos. Complementariamente, la proliferación sinestésica del poemario y su incursión en los dominios de la transgresión, encarnado en la elección de Luzbel como figura mítica dominante, reproducen la instancia rebelde de sus antecesores.

Entendiendo el plano de equivalencias como advertencia de una apertura simbólica que desplaza su sentido de acuerdo con necesidades internas de la obra, puede observarse en el propio poemario una transformación de las anteriores variaciones. Así, el final de la «Variación II», «lo corrompió el engaño» —que, de acuerdo con el poema «*Luzbel*», podría significar «lo corrompió Dios»—, encuentra un sentido diferente en el poema introductorio del segundo apartado, donde se lee:

Nacimos inocentes; hoy, culpables.
 ¿Qué significa el tiempo? Devastados.
 Nacemos inmortales; hoy mortales.
 El nombre de la vida es el Engaño
 (Brines, 1977: s. p., pero 35).

El engaño aquí no es Dios sino la vida, lo que deja abiertas nuevas posibilidades permutatorias y libres asociaciones en torno a los elementos en juego. No obstante, y partiendo de las equivalencias trazadas por los propios poemas, vemos que Brines desplaza el contenido simbólico a un plano metafísico y, posteriormente, el plano metafísico a un plano existencial, donde la culpa y el sentimiento de interinidad vital son esenciales. Es aquí donde Luzbel encuentra su encarnadura terrestre.

Todavía quisiera citar un poema más en relación con este tema, y es el titulado «Los sinónimos» (Brines, 1977: 31), que, en la arquitectura del libro, ocupa un espacio simétrico a «*Luzbel*». Este último es el segundo poema del primer apartado y «Los sinónimos» el

y que en el libro, y en toda mi obra, es una constante: insistencias en el olvido» (Brines en Burdiel, 1980: 37).

penúltimo de ese mismo apartado, envolviendo, en cierto modo, el bloque de poemas y jugando, una vez más, con la correspondencia o equivalencia de conceptos:

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

Como decía al inicio, insistencia y variación, repetición y modulación definen la arquitectura de la poesía, su ritmo externo e interno. En este caso los conceptos contribuyen a visibilizar y entender la estructura general del poemario. Partiendo ahora de las tres categorías anteriores, podemos ver cómo derivan y confluyen en el orden de la expresión de un pensamiento poético propio y de una filosofía personal.

EL OFICIO DE POETA

Las categorías exploradas en torno al poemario —mitológica, simbólica y musical— desembocan siempre en distintos planos reflexivos, entre los cuales ocupa un lugar destacado el relacionado con el propio oficio.

Teniendo en cuenta el carácter irrealizador o secamente conceptual de muchos poemas de *Insistencias en Luzbel*, sobre todo los del apartado homónimo, resulta difícil abordarlos con alguna certidumbre, y es bueno asumir, desde el principio, que la aproximación a ellos supone un particular desafío que hace especialmente necesario recalcar con algo de detenimiento en los textos metapoéticos del libro.

En primer lugar, cabe referirse al titulado «Al lector» (Brines, 1977: 37), donde el autor valenciano deposita su angustia vital y refleja su relación con la poesía, estableciendo un vínculo con el lector, su semejante, en un tono y medida distinto al baudelairiano, del que sin duda es eco. Autor y lector se equiparan, no en un supuesto envilecimiento moral, ni en el biedmiano entorno de amor

pandémico⁶, sino en el desamparo existencial compartido, en la búsqueda de respuesta a las preguntas esenciales, con las que el poema se cierra indagando el origen del ser humano: «Agotadme, cegadme con vosotros, en la muerte que os habrá de llegar, / y decidme, si acaso lo sabéis, ¿quién nos hizo?» (Brines, 1977: 37).

Compartiendo en distintos planos una misma situación («En las manos el libro»), poeta y lector no se hallan unidos por la situación descrita, sino que discurren, junto a las palabras, por vías paralelas: el autor, que ha optado por la escritura, entrega a otros su creación, que es parte de su identidad, y con ella divide su carga vital, igualmente aprendida, como un legado compartido. Desde ese momento, la palabra poética y el trauma que aloja pertenecen a otro, a otros, en los que el creador ha delegado la vertebración de lo escrito, lo que califica de «vicio secreto» y «herencia sórdida». Esa palabra es ya dominio colectivo, fuente de conocimiento o de inquietud para quien la cobije, reflejo del propio lector y no solo del creador.

Tomando como referente *Insistencias en Luzbel*, la imagen de la experiencia poética en Brines es, ante todo, la expresión de un conflicto. Como él mismo ha reconocido, «aparecen las palabras. Y con ellas el engaño de una aparente claridad, o tan solo una vislumbre de luz, que, para la sed del hombre, y arrastrado por la emoción estética, parece en aquel momento suficiente» (Brines, 2019: 12). La momentánea idoneidad, no obstante, se identifica a la larga como insatisfactoria: el autor reconoce, crudamente, su escepticismo frente al hecho poético como empresa absoluta. Pero el conflicto no nace en la palabra, sino que arraiga de lleno en la cuestión existencial. Buscando el conocimiento último de la verdad humana, que es su máxima aspiración, la poesía fracasa y, si es expresión de un engaño, lo es doblemente: porque engaña su momentáneo resplandor y porque es expresión del propio engaño de la vida.

Hay un poema, «Salvación en la oscuridad», que explica en buena medida la melancolía brineana, arraigada en la incapacidad de la palabra para explicar la experiencia humana frente a la autosuficiente plenitud de la naturaleza en su incesante renuevo.

En abierta contradicción consigo misma, la palabra se niega en la propia escritura: «las palabras son tan solo expresión de un engaño»,

6 «Pandémica y celeste», uno de los poemas más conocidos de Jaime Gil de Biedma, hace también expresa alusión (1982: 134) al mismo poema de Baudelaire.

escribe (Brines, 1977: 14), y lo reitera: «Porque hablamos de este fiel engaño de la ficción de la palabra» (Brines, 1977: 16). Aquello que la palabra construye, crea, es una realidad ficcional para sustentar un engaño. No es ya la insuficiencia de la palabra para hacer inteligible la experiencia, sino la insuficiencia de la experiencia misma para construir su propio sentido. La percepción de la vida como absurdo impone su dominio, sin que la verbalización de la misma aporte una dosis suficiente de lucidez. Enunciar la realidad, por ello, vale tanto como silenciarla: «No hay silencio ni hay palabras. / No las hubo» (Brines, 1977: 22).

El descrédito de la palabra arrastra el del propio poeta, que también se niega a sí mismo. ¿Puede ser el suyo ese «rostro del que nada escribió», oculto por Luzbel en «Variación final»? (Brines, 1977: 32). Tal vez sí, porque, más adelante, en «Provocación ilusoria de un accidente mortal» (Brines, 1977: 40), afirma: «y si existe el poema, no fue escrito por nadie». La identidad autoral se diluye en la palabra misma y ambos, poema y poeta, resultan categorías inestables, cercadas por la duda.

A este respecto, «Salvación en la oscuridad» (Brines, 1977: 46) ofrece un interesante desarrollo a los interrogantes abiertos por la experiencia poética y su relación con la experiencia vital. El poema encauza la reflexión en torno a la carencia de luz simbolizando la experiencia humana y, por lo tanto, plasmando de este modo la desorientación, el desamparo, la incertidumbre. Una vez más, su poesía se aferra a la paradoja: aquello mismo que resulta confundidor comporta la única salvación posible, porque eso es la vida. El aparente contrasentido, no obstante, se basa en una disociación: la que separa al hombre histórico de su reflejo verbal. Para el primero existen la soledad ontológica y la duración, a veces placentera. Para el otro no hay más que su palabra, que sostiene y da sentido a su existencia, también precaria, como el mismo «papel incierto» que le da soporte. El poema replica al hombre histórico en dos dimensiones: la simbólica del pájaro cantor y la metonímica de la escritura. Ambas hacen referencia al creador y a su interinidad vital. El canto del pájaro («hay un pájaro vivo, como yo, / que canta») representa el ejercicio poético en el canto del ave. El símil entre ambos, no obstante, se quiebra pronto: el pájaro «desconoce ese final / del último silencio», el hombre no. La escena evoca el juanramoniano «Y se quedarán los pájaros cantando» (Jiménez, 1988 [1929]: 191), puesto que la conciencia de la muerte constituye el hecho divergente entre

el ser humano y el resto de las criaturas vivas. Por su parte, «el papel incierto», metonímica plasmación de la escritura, no puede evitar la tragedia del hombre y, tal vez, tampoco puede preservar su memoria. La melancolía brineana arraiga en un conjunto de convicciones entre las cuales el poema destaca la insuficiencia de la palabra para dotar de sentido a la experiencia, frente a la autosuficiente plenitud de la naturaleza en su incesante renuevo. De este modo, la precaria salvación que las palabras permiten no oculta el hecho de que se dicen y se construyen frente a la oscuridad, en la cerrada noche de la desposesión.

El autor manifiesta su convicción de que la poesía se dice ante el paso del tiempo, ante la finitud, ante el dolor y la soledad ontológica. No para fijar el tiempo, ni para detenerlo, sino para expresar el sentimiento de pérdida que todo ello provoca, sabiendo que es inevitable, como deja ver en «Palabras desde una pausa» (Brines, 1977: 82). De ahí la paradójica desafección del poeta hacia la materia de su arte: «No tuve amor a las palabras, / ¿cómo tener amor a vagos signos / cuyo desvelamiento era tan solo / despertar la piedad del hombre para consigo mismo?» (Brines, 1977: 83). El sentimiento elegíaco prevalece frente al efecto catártico de la poesía, pues se produce «en un mundo solo interpretable desde la ironía trágica, en el que toda pérdida es definitiva y en el que toda interrogación metafísica debe contar con el silencio del universo» (Gómez Toré, 2002: 46).

Las principales cualidades de la palabra poética —entre otras, aunque limitadamente, su capacidad para crear, contener y conocer la realidad— palidecen frente a las grandes cuestiones que afronta el ser humano, a las que no logra ofrecer una respuesta sólida. Y, ante todo, es ineficaz para detener el paso de los días, de ahí que una de las características de la obra brineana consista en la recuperación del pasado, lo que Bousño califica como su «sistema evocativo», al que recurre de continuo, debido a que «de todas las ideas que este sistema implícitamente, en cierto modo, conlleva (fugacidad de la vida, insensatez de ella, pero valor de algunos de sus instantes) se hallan en el fundamento mismo de su interpretación de la realidad» (1974: 43). Así, la memoria se halla en el centro de la palabra poética de muchos modos. Entre otras cosas, haciendo recuento de lo que ha significado, en su experiencia, la escritura. La técnica, como aprendizaje del oficio, no puede ocupar el espacio de la vida, ni tener su valor. En relación con la máxima de Hipócrates —*ars longa, vita brevis*—, Brines asume, en efecto, la brevedad de la vida, que en

modo alguno puede ser suplantada por el arte. La vida es esa pérdida constante y sucesiva que se produce desde el instante mismo de su inicio, de ahí la permanente elegía brineana, la visión anticipada de la vejez y de la desaparición, el «ensayo de una despedida», de sentido tan finamente analizado por Marcela Romano (2016: 73-86). En la anticipación de los días *de senectute* cabe el desdoblamiento de sí mismo, la distancia del yo mediante el empleo de la tercera persona del singular, proyectándose hacia una identidad futura posible, hacia un personaje maduro que acapara todavía la fugaz belleza de los días y hurta al tiempo unas horas de juventud vicaria, emanada de sus compañías, mientras atesora placeres que sabe, como todo, efímeros. En el plano metapoético es relevante la estrofa final: «Alguna noche intenta algún poema / personal, aunque vago, como escrito / por él, cuando era joven, presintiendo / los días venturosos de la vejez. / Y es el último engaño de su vida» (Brines, 1977: 80).

Los versos anteriores encierran un juego de espejos. Si hubiera que acudir a un símil pictórico, podríamos pensar en el Velázquez de *Las meninas* representándose a sí mismo como pintor. El poeta se representa a sí mismo escribiendo, imitando su escritura juvenil, aquella que, ya en *Las brasas*, anticipaba su propia vejez. El verso final reconoce el autoengaño: el joven que escribía esos versos quedó atrás. Puede recuperar sus discursos de entonces, remedar el enunciado de poemas escritos en la juventud. Lo que no puede recuperar es ese «yo» del pasado. Por eso, un discurso así se queda en apariencia, en autoengaño.

Si algo ha dejado claro el poeta en escritos y declaraciones sucesivas es que la poesía es, para él, un modo de conocer y de conocerse: «La poesía no es un espejo, sino un desvelamiento» (Brines, 2019: 16). También es un modo de mostrarse, de ahondar en sí mismo y, haciéndolo por este medio, de permitir que otros seres humanos se reconozcan en él (Brines en Burdiel, 1980: 38). De forma inevitable, la poesía se convierte en expresión de un posicionamiento personal frente a la vida y, por ello mismo, en una propuesta moral.

La necesidad y a un tiempo el fracaso de la palabra poética estriba en esa confrontación, pérdida de antemano, con la muerte, que consolida algunos pasajes especialmente rotundos del poemario: «No lo llamemos muerte, / sino secreto fiel. / Tan solo estas palabras lo desvelan, / pues no fueron escritas ni dichas para entonces», escribe en «Significación última» (Brines, 1977: 29). En «Desaparición de

un personaje en el recuerdo», la disolución del propio yo a través del tiempo es el objeto de su palabra lacerada: «Yo soy ese testigo / que canta, sin furor, tanta demencia» (Brines, 1977: 72-73). De este modo, la conciencia de esas sucesivas identidades que se encarnan en un mismo cuerpo lleva al lamento por la juventud perdida y a constatar, de nuevo, la insuficiencia del lenguaje frente al ansia constante de atisbar o explorar una realidad más plena: «Borrada juventud, perdida vida, ¿en qué cueva de sombras arrojar las palabras? (Brines, 1977: 75). El mito de la caverna platónica parece recortarse al fondo de la reflexión, aunque con sentido renovado.

POESÍA Y ARTE DE VIVIR

Tanto el plano conceptual como el plano metapoético reflejan crudamente a lo largo del poemario la insatisfacción del sujeto con la realidad que le viene dada en los planos metafísico, ontológico y existencial. La negatividad se instala en distintos órdenes, alcanzando, naturalmente, al léxico, donde conceptos como la supresión —«Actos de supresión» (Brines, 1977: 23)— o el error —«Desde el error» (Brines, 1977: 25)— concentran reflexiones fundamentales. En el primer poema ahonda en la representación de la existencia desde su envés, desde la negación del placer y la dicha, en tanto que se saben efímeros y en tanto que la humana realidad se percibe como remedo de una inalcanzable plenitud: «Fértil o estéril, ¿qué más da? Ardiente / es el engaño. Y esto somos: torpes / ensayos, en las sombras, de una argucia. / Un maltrecho final: vanas repeticiones del olvido». En el segundo, las imágenes de la vida insisten en su negación: «engaño», «olvido», «ficción vacía»... El error es el espacio conceptual que abarca, en su totalidad, la experiencia humana, representando, ante todo, la medida de su potencial epistemológico y encarando la transición del ser entre la nada y el olvido. También en «Entendimiento de una experiencia» (Brines, 1977: 27) cada cosa se representa desde su revés, su vacío o su continente: la propia voz es un hueco. Y en «Identificación en un espejo» (Brines, 1977: 30) se habla del olvido como «el más grande de los misterios, / pues estando hecho de realidad, su naturaleza es carecer de ella».

Nacida, pues, en el conflicto con la realidad, la palabra poética es, forzosamente, expresión del mismo, pero también es vehículo de los pactos que el personaje poético establece con ella para sobrellevarlo,

construyendo una existencia lo más acorde posible con sus necesidades. De hecho, ese punto es, principalmente, el gozne entre «Insistencias en Luzbel» e «Insistencias en el engaño». El primer bloque indaga su entendimiento de la realidad existencial proclamando, a las claras, la rebelión metafísica. El segundo, descartada la posibilidad trascendente, se posiciona ante la inmanencia derivando su criterio hacia dos actitudes básicas: por un lado, el acatamiento existencial, que no puede ser aceptación plena, pero sí pragmática, lo que llevará al poeta a «suscribir, incluso fervorosamente», la vida, sin dejar de «reconocer, al cabo, aquella patria o sustancia originaria —la *nada*— de la cual misteriosamente emergió» (Jiménez, 1986: 9); por otro lado, el personaje opta, una vez más, por la transgresión, por afirmarse en una moral propia, opuesta no solo a la doctrina religiosa, sino al pensamiento social dominante. Esto último guarda relación, especialmente, con la tematización de un erotismo que, si no se representa como abiertamente homosexual, sí que permite al lector intuirlo mediante el uso de rasgos poéticos concretos como la indeterminación de género de los sucesivos objetos del deseo o el uso de siglas para identificar al amante, a la vez que coloca en el centro del discurso poético experiencias sexuales situadas al margen de las convenciones sociales establecidas, al amparo de la noche o del anonimato urbano que cobijan al infractor, como se advierte en «Sábado» (Brines, 1977: 53), «La cerradura del amor» (Brines, 1977: 57), «Canción de los cuerpos» (Brines, 1977: 63) o «Autoelegía y una sombra» (Brines, 1977: 64), entre otros poemas. La concreta naturaleza de ese erotismo se adivina fácilmente, por otra parte, en «Exabrupto» (Brines, 1977: 62), descarnado reflejo de la intolerancia social frente a opciones sexuales distintas a la heteronormativa.

La pulsión erótica, en sí misma, coopera con el impulso vital, de modo que su representación en la poesía no busca únicamente ofrecer una perspectiva moral alternativa, sino hacer partícipe al lector de una intensidad vital exacerbada, que estimula la percepción sensorial —imágenes, sonidos, aromas, sensaciones táctiles— y que invita a valorar especialmente, por su condición efímera, belleza y juventud. La apuesta por la sensualidad y el goce estaba ya presente en la primera parte del poemario, abriéndose paso frente a la negatividad del pensamiento desarrollado: «Hay una realidad: el mundo sueño / de los breves sentidos» (Brines, 1977: 28).

En este marco hay que considerar «Los placeres inferiores» (Brines, 1977: 60-61), un poema reflexivo donde Brines utiliza la

denominación aplicada por Stuart Mill a los placeres físicos —por oposición a los intelectuales, que el británico considera superiores—, acreditando el valor de los mismos. El poeta eleva los primeros al rango primordial, como aliados del bienestar y la felicidad individual, superando, aunque sin excluirlos, a los placeres intelectuales, tan convencido de ello como consciente de estarse oponiendo a una corriente común de opinión: «No desdeñes las pasiones vulgares / [...] / y agradece a la vida esos errores». De este modo, la estoica asunción del fracaso epistemológico no contradice la búsqueda de la experiencia placentera, el cultivo de hábitos agradables para el bienestar físico y emocional, encauzando una «propuesta hedonista [que] se corresponde con un vitalismo afirmador» (Andújar Almansa, 2001: 50).

Tomando en consideración las premisas anteriores, he titulado estas páginas con el verso inicial de «Noche de la desposesión» (Brines, 1977: 54-55). Me parece este también un poema muy interesante, ya que permite conectar el pensamiento poético con la filosofía vital del autor, cuya ética arraiga, como ya se ha dicho, en la rebelión. Así lo asume él mismo cuando empuña la espada de Luzbel, y así lo ha reiterado posteriormente, en «Luzbel, el ángel», un poema no integrado en el volumen de su poesía completa (Brines, 1997), pero incorporado a distintas selecciones (Brines, 2010; 2016; 2017). En este poema confirma su posición: «Es el ángel más bello, dueño de sí, pues supo renunciar a su Dios. / Su rebeldía la ejercita aún conmigo / y yo con él» (Brines, 2010: 212). Esa rebeldía es un concepto clave en el posicionamiento ético del autor y en la raíz de su escritura. Él, mejor que nadie, lo explica en la introducción a su *Selección propia* (1984:18-19), recordando que la firmeza de la moral colectiva no puede lograrse sin el respeto a la ética individual, por más que esta pueda ser opuesta a la dominante.

Entendiendo que toda poética conduce a una propuesta moral, Brines define la suya de un modo que se adivina próximo al pensamiento de Camus: «la rebelión metafísica es la reivindicación motivada de una unidad dichosa contra el sufrimiento de vivir y morir. [...] Al mismo tiempo que rechaza su condición mortal, el rebelde se niega a reconocer la potencia que le hace vivir esta condición» (1978 [1951]: 28). *L'homme révolté*, no obstante, contiene también un recorrido literario sobre los autores satánicos que considero igualmente revelador, no solo de los antecedentes aplicables a la poética brineana, sino también de la distancia que separa al poeta valenciano

de ellos. En su rechazo de la moral convencional, Brines asume su liberación como un ejercicio individual, no como una propuesta antagónica. Y su rebeldía no se obstina en la negación —aunque, como se ha visto, la ejercita—, sino que se complace en los instantes robados a la muerte. La noción de pecado se sustituye en su pensamiento por la más abstracta conciencia adquirida de culpa —diluida, en todo caso, en un sentido que supone, principalmente, la pérdida de la inocencia— que, como la muerte, motivan su conflicto. Pero la insubordinación de nuestro poeta excluye del todo la violencia contra sí mismo o contra otros. La rebelión metafísica, en la poética de Brines, rechaza el sufrimiento o, a lo sumo, lo tolera estoicamente, y abraza el placer, consciente de que ambos se inscriben en el marco de la duración temporal.

La obra brineana defiende una ética fundada en la insurrección, en la oposición a la virtud pasiva, que solo necesita, para reconocerse como tal, la existencia de su contrario. Porque la búsqueda de una ética personal tiene, no obstante, repercusiones que afectan a la realidad social, como bien señala el escritor:

Surge con coherencia en mi general cosmovisión, pues ante una vida que absurdamente desemboca en el más negador de los vacíos, la mirada descubre en la sociedad humana organizada unos principios que son o se imponen, de un modo también absurdo y, por ello, grotesco. Con esto hago referencia a las dos vertientes éticas de mi poesía: una deriva de mi particular interpretación de la realidad y se trataría de una ética de raíz metafísica, de claro espíritu estoico, de aceptación de la vida en su precariedad y fracaso último: aceptación del vacío final; amor a la vida, a pesar de su frustración. Otra vertiente es la del hombre histórico, y es una visión sarcástica de la sociedad, precisamente porque al poeta la sociedad le importa. Están escritos desde el escepticismo y el descreimiento de una moral; y, paradójicamente, desde la tolerancia (Brines en Alfaro, 1980: 16-17).

Analizado a la luz de este contexto, «Noche de la desposesión» establece un juego de opuestos donde la luz del día —innoble— se establece como aliada de la virtud convencional, en tanto que la noche —espacio del descubrimiento personal, de la libertad individual como fundamento ético— se asocia con el conocimiento y, por ello, construye la palabra poética: «La noche hace el poema» en

la misma medida en que solo de la rebeldía, de la acción libre, puede surgir una palabra con significación verdadera: «Tener conocimiento de algún mal, / al haberlo creado, es noble daño». Porque la ética no existe sin su fundamento en la conciencia individual, única que puede validarla: «Inhóspito es el mundo: las creencias, / el arte y el amor, / la casa en que te aíslas, el espejo, / el cuerpo dócil donde está tu vida. / Te haces daño, y no hay ser al quien ofendas / más allá de ti mismo, / y eres el testimonio de una inútil verdad».

Si el conflicto ético con el entorno social es evidente en el poemario, otra fuente principal de conflicto —sin duda la que ocupa una mayor extensión a lo largo del discurso— es el tiempo, máxima expresión de las limitaciones que pesan sobre el personaje en tanto que sujeto consciente de su transitoriedad vital.

Esta recurrencia temática tiene su reflejo en repetidos juegos de desplazamiento temporal por parte del sujeto poético, algunos de ellos muy marcados. Se diría que la actitud estoica ante las vicisitudes de la vida no excluye una abierta curiosidad por explorar sus posibilidades, mediante el uso de la memoria, la anticipación, la experiencia y la fabulación.

Si bien hay una inveterada tendencia del autor a anticipar su futuro y, por supuesto, a recuperar el pasado a través de la memoria, existe en *Insistencias en Luzbel* un bloque de poemas que podríamos denominar, calcando la expresión de Gil de Biedma, como «poemas póstumos», en tanto que el personaje se identifica con un yo juvenil irremediadamente desaparecido o en tanto que anticipan la desaparición del personaje mismo. Ejemplos de ello serían «Epitafio del vivo» (Brines, 1977: 50), «Desaparición de un personaje en el recuerdo» (Brines, 1977: 72-73) y «Sucesión de mí mismo» (Brines, 1977: 74-75). El primero, en diálogo con interlocutores jóvenes, valora, distanciadamente, su recorrido vital, lamentando no haber tomado determinaciones que ahora le seducen. En el segundo, «Desaparición de un personaje en el recuerdo», un punto de ambigüedad admite la duda acerca de que el destinatario del discurso poético pueda ser una tercera persona ausente o el desdoblamiento del propio personaje poético que lamenta, en su mismo devenir, la transformación de la identidad personal como diacrónica pérdida de sí mismo. El tercero, «Sucesión de mí mismo», representa también al personaje en dos tiempos, en cuerpos consecutivos que mutuamente se observan existir.

La evocación del pasado —arraigada en la mayor parte de «Insistencias en el engaño»— afirma la fe en la vida, en su duración, su mudanza y su precariedad. Esto último es especialmente relevante porque aviva la percepción del instante y promueve la superposición de planos, buscando reflejar al personaje poético en su devenir temporal. En «El extraño habitual» (Brines, 1977: 44-45) la casa familiar donde el hablante abrió los ojos a la vida metaforiza el espacio existencial, su lugar en el mundo, y en ella la memoria del niño y del adolescente se suman, en la percepción del adulto, a la del previsible anciano.

La juventud malograda o contemplada en otros —«Lo que el muchacho pierde» (Brines, 1977: 58)—, la conciencia de la pérdida y del error como fuente de conflicto íntimo, el ansia de recuperar la plenitud inconscientemente vivida conectan momentáneamente con el mito diabólico, dominante en la primera parte del poemario, a través del personaje de Fausto en un poema, «Otra vez Fausto» (Brines, 1977: 51), donde el precio de la entrega del alma al diablo sería la imposible recuperación de la juventud y la inocencia, cifrada en la ignorancia o en la inconsciencia que era, originariamente, la medida de la eternidad. De este modo, juventud e inocencia aparecen como las más altas expresiones de la vida, por las que cualquier renuncia sería admisible.

El disfrute de la soledad o de la compañía, la observación de la naturaleza, el lento discurrir de las horas en calma o dando lugar a vibrantes experiencias —a menudo carnales— constituyen la materia del poemario —sobre todo en su segunda parte— y, en su conjunto, el paso del tiempo y la conciencia de la muerte son claves. La muerte es un tema tácito en la obra, sugerido siempre que se contempla todo aquello que es hermoso y efímero, ocupando en algunos poemas el espacio central del discurso. Por ejemplo, en «Culto de regresión» (Brines, 1977: 42-43) el personaje poético rememora ritos funerarios que le son familiares como un modo consolador —para otros—, de encarar el final. Pero, para el personaje poético, la conciencia del paso del tiempo y del fin inevitable invitan, más bien, a un pacto con el presente, al desarrollo de una sabiduría vital, a la persecución de un ideal que, asumiendo —incluso amando— la imperfección de la vida, trata de acomodarla a los ritmos y necesidades personales para extraer de ella su mayor potencial. Esto destaca especialmente en «La nueva estación» (Brines, 1977: 52), donde, a propósito de las rutinas estacionales del personaje, se ilustra el tránsito entre espacios

y tiempos que, trasladados del plano representativo inmediato al simbólico, hablan del establecimiento de hábitos vitales a los que hay que acomodarse en busca del equilibrio.

Una de las fuentes esenciales de armonía es, para el poeta, la observación del entorno natural, que le proporciona agradables estímulos sensoriales y sobre la que proyecta, también, una mirada meditativa. Así, en «Posibilidad de otra mirada igual» (Brines, 1977: 48) reflexiona, contemplando los cambios que a lo largo del día se producen en la percepción de los familiares naranjos, sobre la imparable mudanza de las cosas en el tiempo, en la línea heraclitiana. Opuestamente, la permanencia centra «Continuidad de las rosas» (Brines, 1977: 49), contraponiendo la pervivencia de la naturaleza a la transitoriedad humana.

«Insistencias en el engaño» se escribe, precisamente, bajo una neta percepción elegíaca derivada de dos grandes pérdidas: la inocencia y la inmortalidad. Esto es lo que constata el epígrafe y lo que se reproduce en «Mis dos realidades» (Brines, 1977: 38). A partir de esta constatación nada le es suficiente al ser humano para alcanzar la plenitud, pues todo se sabe efímero. Aun así, la vida se justifica en sí misma por sus instantes de belleza y placer que, aunque fugaces, la palabra poética atestigua. Son instantes de amor, de abierto erotismo, de contacto feliz con la naturaleza y especialmente apegados a un entorno mediterráneo que «representa mejor que ningún otro esa impresión de plenitud perdida y vuelta a encontrar» (Andújar Almansa, 2001: 53). Por todo ello, aunque son innegables la frustración existencial, la negación metafísica y hasta el escepticismo poético, la escritura logra trascender la tragedia vital mediante una consciente sabiduría de vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Rafael (1980). «Experiencia de una despedida», *Cuervo. Cuadernos de Cultura*, monográfico Francisco Brines por Isabel Burdiel, dibujos de José Hierro, monografía n.º 1, pp. 9-17.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2001). «Clasicismo y culturalismo en la poesía de Francisco Brines», *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, 1, pp. 43-58.
- ARLANDIS, Sergio (2013a). «Cuando yo aún soy la vida: Francisco Brines en su insistencia», en *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, ed. Sergio Arlandis, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-29.
- (2013b). «Guardián de la memoria: el símbolo del perro en la poesía de Francisco Brines», en *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, ed. Sergio Arlandis, Sevilla, Renacimiento, pp. 185-217.
- (2016). «Los otros paraísos perdidos: la conciencia temporal en Francisco Brines», en *La herida abierta del poema. Variantes del compromiso poético de posguerra (Alexandre, Hidalgo, Beneyto, Brines)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 219-314.
- BAUDELAIRE, Charles (1857). *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise.
- (1908). «Journaux intimes», en *Oeuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure, pp. 72-135.
- BENSON, Douglas K. (1986). «Convenciones literarias y alusiones del lenguaje en la poesía de Francisco Brines: *Insistencias en Luzbel*», *Hispania*, vol. 69, n.º 1, pp. 1-11.
- BOUSOÑO, Carlos (1974). «Situación y características de la poesía de Francisco Brines», en Francisco Brines, *Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 11-94.
- BRINES, Francisco (1977), *Insistencias en Luzbel*, Madrid, Visor.
- (1997). *Ensayo de una despedida. Poesía completa*, Barcelona, Tusquets.
- (2010). *Yo descanso en la luz. Antología*, ed. Luis García Montero, Madrid, Visor.
- (2016). *Jardín nublado*, ed. Juan Carlos Abril, Valencia, Pre-Textos.
- (2017). *Entre dos nadas. Antología consultada*, prólogo de Alejandro Duque Amusco, Sevilla, Renacimiento.
- (2019). *Poesía y collage*, Sevilla, Renacimiento.
- BURDIEL, Isabel (1980). «Entrevista a Francisco Brines», *Cuervo. Cuadernos de Cultura*, monográfico Francisco Brines por Isabel Burdiel, dibujos de José Hierro, monografía n.º 1, pp. 25-41.
- CAMUS, Albert (1978 [1951]). *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada.

- GIL DE BIEDMA, Jaime (1982). *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- 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 (1986). «Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad», en Francisco Brines, *Antología poética*, selección y prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1988 [1929]). *Segunda antología poética (1898-1918)*, ed. Javier Blasco, Madrid, Espasa-Calpe.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1874). *Les chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, s. l. [E. Wittmann].
- LEZAMA LIMA, José (1999). «Las siete alegorías», en *Poesía completa*, ed. César López, Madrid, Alianza.
- PERSIN, Margaret (2013). «La promesa de lo sensorial en la poesía de Francisco Brines», en *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, ed. Sergio Arlandis, Sevilla, Renacimiento, pp. 105-125.
- PRATZ, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado.
- PUJANTE, David (2004). *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.
- RIMBAUD, Arthur (1873). *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance Typographique.
- ROMANO, Marcela (2016). *Una obstinada imagen. Políticas poéticas en Francisco Brines*, Córdoba (Argentina), Eduvim.