

UN MAR DE SÍMBOLOS: POÉTICA DE LA DECLINACIÓN Y CRISIS DE LA REALIDAD EN *LA ÚLTIMA COSTA*

A SEA OF SYMBOLS: POETICS OF THE VITAL DECLINE AND CRISIS OF REALITY ON *LA ÚLTIMA COSTA*

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Universidad de Murcia

RESUMEN: En este trabajo se aborda la codificación simbólica de *La última costa* (1995), de Francisco Brines, así como su vinculación con la noción de desengaño y con la idea de la declinación vital. Los desdoblamientos especulares, los juegos dialécticos entre luces y sombras, la iconografía funeraria o la concepción metadiscursiva desplegada en estas páginas permiten vincular el mundo poético del autor con una serie de preocupaciones de ascendencia barroca y destilación posmoderna: la desrealización de la propia identidad, la inestabilidad de la realidad tangible y la progresiva asociación del acto de escritura con un simulacro. Todos estos aspectos cuestionan la textura figurativa de un libro que, sin abdicar de su inspiración experiencial ni de su bagaje elegíaco, sintetiza la inclasificable propuesta estética de un clásico contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: *La última costa*; Francisco Brines; desengaño; identidad; crisis de la realidad; metapoésía.

ABSTRACT: This paper deals with the symbolic codification of *La última costa* (1995), by Francisco Brines, and analyzes its connection with the concept of disillusion and with the idea of vital decline. The specular split, the dialectical games between light and shadows, the funerary iconography or the metadiscursive conception shown in this book allows us to link the author's poetic world to a series of interests of a baroque descent and a postmodern distillation: the derealization of one's own identity, the instability of tangible reality and the progressive association of the act of writing with a simulacrum. Without abandoning its biographical inspiration or its elegiac spirit, *La última costa* synthesizes the unclassifiable aesthetic proposal of an author who has become a contemporary classic.

KEY WORDS: *La última costa*; Francisco Brines; disillusion; identity; crisis of reality; metapoetry.

1. ENTRE DOS ORILLAS

En el cuarto de siglo transcurrido desde la fecha de su publicación hasta la actualidad, *La última costa* (1995) ha ido afianzando su valor como testamento vital y destilación de un estilo. El crisol de motivos desplegado en las páginas y la sobriedad expresiva que exhiben sus versos no suponen una estricta novedad en la obra del autor, pero acaso muestran la «reformulación más radical de su visión del mundo» (Morales, 1997: 144), según advertía una reseña temprana. En efecto, *La última costa* podría considerarse el epítome del singular talante elegíaco que recorre la producción de Brines: aunque en algún momento emerjan aquí y allá la tentación de abismarse en el recuerdo o la evocación de una edad de oro radicada en un tiempo impreciso, el mérito de esta poesía consiste en renunciar al bálsamo de la nostalgia para levantarse sobre un presente que deja al descubierto las cicatrices de la fugacidad. Por tanto, la memoria del sujeto no se limita a recrear una mitología infantil o juvenil de difusa consistencia, sino que es capaz de crear una perdurable sensación de fragilidad al proyectar las estampas de la fábula arcádica sobre la grisalla de un presente amenazado por la caducidad y la muerte. Con todo, si el último libro de Brines permite quintaesenciar buena parte de sus inquietudes, a medio camino entre la mirada elegíaca (Gómez Toré, 2002) y el vitalismo trágico (Andújar Almansa, 2003), también se aprecia ahora la evolución hacia una escritura más rotunda y sentenciosa, en la que la «plenitud estoica» (Díaz de Castro, 2011: 48) y la «consciencia de la finitud» (Prieto de Paula, 2021: 581) se imponen al orden pagano, al erotismo delicuescente o a la expansión celebratoria de entregas anteriores.

Sin embargo, la gravedad reflexiva o el lamento póstumo no son los únicos acordes perceptibles en esta postrera orilla: junto con la negrura del réquiem funerario, el poeta nos deslumbra con iluminaciones de una desbordante energía plástica y con ráfagas verbales en las que la tersura descriptiva se aplica a la orografía del paisaje mediterráneo y, en concreto, a la reconstrucción lírica del «santuario» de Elca (a la vez correlato del jardín edénico y *memento* de la expulsión definitiva). Se certifica así la solidaridad recíproca entre la exuberancia sensorial y el desasosiego existencial, la conceptuosa representación del universo exterior y la acendrada introspección. Si bien la médula poética de Brines se define como un «precipitado biográfico» (Prieto de Paula, 2021: 576) repleto de irisaciones morales

o jalonado por meditaciones acerca de la temporalidad, en *La última costa* la vocación confesional se subordina a una inquisición en asuntos de alcance universal. Este planteamiento parece ratificar el oportuno juicio de Bousoño, quien había etiquetado al valenciano como «el poeta metafísico por excelencia de su generación, más aún que cierto primer Valente» (1974: 35). Estaríamos, por tanto, ante un tratado *de senectute* que logra emocionarnos gracias a su exploración en las contradicciones de la condición humana.

Para no reincidir en aspectos que ya ha destacado la crítica más atenta, en este artículo me centraré en un conjunto de símbolos de ascendencia barroca que revelan los distintos rostros de un desencanto entendido a la vez como desencantado balance autobiográfico y como desenmascaramiento de la verdadera naturaleza de las cosas. Con este propósito, en el próximo apartado analizaré los desdoblamientos especulares que hallamos en diversas piezas del libro. Por su parte, en la tercera sección me detendré en la perspectiva simbólica de la luz y la sombra, dos nociones que entablan una poderosa lucha dialéctica a lo largo de toda la producción del autor, pero que aquí adquieren nuevos matices. Finalmente, en el cuarto apartado abordaré la concepción metapoética rastreable en varias composiciones que reelaboran la plantilla del tópico *ars longa, vita brevis*. En suma, la desrealización de la propia identidad, la inestabilidad de la realidad tangible o la progresiva asociación del acto de escritura con un simulacro dejan constancia de la deriva ética y estética emprendida en *La última costa*.

2. AUTORRETRATO EN ESPEJO VACÍO

Los reflejos (y las ocasionales refracciones) especulares se erigen en una constante en la escritura de Brines. No resulta extraña esa recurrencia a un símbolo que convoca en su vacilante azogue la imagen del paso del tiempo y los estragos de la edad tardía, la ilusión de la identificación amorosa y la artificiosa mueca de la otredad. Entre la recalificación del mito de Narciso y la reinterpretación del retrato de Dorian Gray, la función del espejo en la poesía del autor va más allá de la mera «constatación del deterioro» (Díaz de Castro, 2011: 49): de hecho, las sucesivas reencarnaciones especulares suscitan una apasionante reflexión sobre la experiencia del extrañamiento.

Los espejos que irrumpen en las obras iniciales de Brines generan un ambiguo reconocimiento tras la unión erótica o se resuelven en una mirada deformante. Ejemplo de lo primero es «En un mismo espejo» (*Palabras a la oscuridad*, 1966), cristalización de un «tiempo vano» (2020: 161)¹ que apenas alcanza a redimirse mediante la vibración musical o la evocación de un hipotético encuentro amoroso. Por su parte, «Oculto escena» y «Olímpica» (*Aún no*, 1971) arrastran ya unas connotaciones de sordidez que remiten tanto al referido personaje de Oscar Wilde como al denodado combate de Gil de Biedma contra su rival homónimo. En ambas composiciones, un mismo término (*absorto*) alude al inapelable veredicto del tiempo y a cierta turbiedad clandestina. Véase, a este respecto, el desenlace de «Oculto escena» («En este desamparo, que es su alma, / busca la compañía de un espejo / donde, en sórdida espuma, / fija su faz, / y absorto mira un rostro semejante / que, transformado en monstruo y en muerte, / desaparece al fin», 223), cuyo eco reverbera en «Olímpica» («Así yo fui, radiante indiferente, / antes de que fijara en el espejo / una absorta mirada / para verme perdido como fui», 282). No menos determinante es la presencia del espejo en *El otoño de las rosas* (1986). Mientras que en «Los espejos vacíos» tenemos a un *yo* ausente, vampirizado por su propia imagen —«Tu imagen, o ese espectro, / niega la realidad que le soporta» (405)—, en el poema titulado «En los espejos de los astros» el efecto disolvente se traslada a la bóveda del cielo y a las estrellas, que metaforizan el breve fulgor de la existencia antes de extinguirse definitivamente: «No acerques mi existencia a tu vacío, / y que tu olvido cubra mi silencio». Los espejos huecos o deshabitados que se suceden en *El otoño de las rosas* encuentran su expresión más depurada en la composición «Objeto doméstico en museo»: partiendo de un pretexto arqueológico, el autor enlaza aquí la dimensión subjetiva con la proyección metafísica. La contemplación del espejo egipcio expuesto en la vitrina de un museo permite que un objeto insignificante se eleve en emblema del tiempo cíclico (Gómez Toré, 2002: 136). De esta forma, el utensilio que en el pasado reflejó los rostros y las cambiantes emociones de sus dueños ha acabado degradándose y perdiendo nitidez («borroso espejo») al devolver la imagen de los anónimos visitantes que se asoman a la esfera desde los pasillos del museo. En el último peldaño, el propio sujeto recuerda haberse

1 Todas las referencias textuales a la poesía de Brines proceden de *Ensayo de una despedida. Poesía completa* (2020, 4.^a ed.). Para evitar la profusión de notas e incisos parentéticos, señalaré junto a la cita el número de la página correspondiente.

inclinado ante ese espejo en un momento ya remoto de su juventud. Frente a la urna griega de Keats, el espejo egipcio no es para Brines ni un motivo ecrástico —en el plano descriptivo, solo sabemos que se trata de «un óvalo de bronce»— ni un sucedáneo de la eternidad, sino otro eslabón en la cadena genealógica de la desposesión: «El espejo o el mundo, y nada nos refleja» (414).

En *La última costa*, el resorte especular protagoniza dos poemas siameses, reproducidos consecutivamente: «Espejo en Elca» y «Espejo en Sevilla». En ambos, la métrica octosilábica y los juegos de asonancias entroncan con las estructuras de la lírica popular o con los proverbiales cantares machadianos². No obstante, esa insólita apariencia de ejercicio neopopularista encubre una descarnada indagación en la otredad inherente a cualquier individuo. El homenaje a Machado se extiende, pues, a la «esencial heterogeneidad del ser» que había propugnado su *complementario* Abel Martín. El primero de los poemas mencionados, «Espejo en Elca», nos sitúa en unas coordenadas familiares: el particular *locus amoenus* del escritor, en el que se condensan la memoria auroral de la infancia y el repliegue meditativo de la madurez. Sin embargo, el texto va a defender la distorsión frente a la transparencia. Si en *El otoño de las rosas* los espejos mostraban un reflejo vacío o una huella espectral, ahora la estrategia de Brines no pasa por la desintegración, sino por la construcción psíquica de un «yo oculto» (Romano, 2016: 27) al que se transfieren los anhelos y sinsabores habituales en sus versos³. La dicotomía barroca entre apariencia y realidad, así como la resonancia del *dictum* rimbaudiano «yo es otro», articulan una *mise en abyme* en la que la primera persona y el personaje simulado cambian sus papeles para terminar constatando el carácter ilusorio de toda identidad: al cabo, el suplantador se revela tan irreal como el *yo* auténtico. Asimismo, el espejo tampoco equivale a la puerta que franquea el acceso a un mundo secreto —como intuyó Lewis Carroll—, pues la naturaleza evanescente de la realidad obtura la posibilidad de la visión:

-
- 2 Según apunta Gómez Toré (2002: 129), el uso de la rima en ambos poemas podría considerarse «otro espejo, en tanto en cuanto se establecen correspondencias, ecos, reflejos entre un verso y otro».
- 3 El mismo Brines ha reflexionado lúcidamente sobre la alteridad especular en la introducción de su *Selección propia* ([1984] 1995: 18): «Ponemos ante el espejo nuestra propia persona, somos en él los confidentes de nuestra propia vida, y recogemos en él la presencia de un extraño que nos borra y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra».

Cuánto he tardado en llegar
al sosiego de esta casa.
Y el espejo ahora refleja
el instante que me extraña.

Ese extraño al que yo miro
solo parece que ve:
simula al simulador
que le mira y nada ve (493).

No muy distinta es la lección negativa de «Espejo en Sevilla», que puede leerse como una variación del poema anterior. El desplazamiento geográfico intensifica aquí una sensación de precariedad que equipara la imagen del espejo con una desasosegante *imago mortis*. Mediante una inversión del mito de Narciso (Gómez Toré, 2002: 129), el *yo* real no es ahora la persona que finge observarse en el espejo, sino su réplica visual. Al cabo, el poema suscribe que el ser humano se va constituyendo como el reflejo de otro reflejo, en un relativismo óptico que solo clausura la opacidad de la muerte:

La vida se fue conmigo
y me he quedado sin mí,
y el vacío que ahora tengo
no me lo llena el morir.

La imagen en que me miro
más que reflejarme a mí
soy yo mismo: una apariencia
que ahí existe, sin vivir (494).

Sin embargo, no son estos los únicos reflejos que habitan en las páginas de *La última costa*. En «Sísifo de la carne», la conceptualización del cuerpo como ruina se explicita en una incompasiva autocontemplación: «Al espejo se asoma / el estupor cansado de mis ojos, / la destrucción tan larga de mi carne» (509). A su vez, en «Imágenes en un espejo roto», los rostros del pasado se disgregan en las esquirlas de un espejo quebrado: «al ver mi rostro roto / en todos los pedazos de este espejo ahora roto» (499). Si los primeros compases de esta composición parecen proponer una alegoría en torno a la fragmentación de la memoria, las dos últimas estrofas introducen nuevos añicos existenciales: por un lado, la intemperie de un Dios ausente e imparable, disuelto en una negra humareda; por otro, la inquietud

metapoética, que interpela a los lectores para que recompongan «este texto roto» y restauren el impulso que le dio origen. De este modo, las máscaras de Brines no solo remiten al propio sujeto, en un bucle solipsista. Por el contrario, la meditación clásica alrededor del *ubi sunt* «se resuelve arrojando toda pérdida a la propia conciencia del lector, en una repentina reflexión sobre la comunicación poética» (Díaz de Castro, 2011: 49). Junto con la sinuosidad especular, otros desdoblamientos inciden en el extrañamiento de un personaje que se disfraza con las alas postizas del ángel caído, según la iconografía luciferina de *Insistencias en Luzbel* (1977) —véase «El ángel del poema»—, o que aspira a salir de sí mismo para verse desde fuera. Ejemplos de esto último son la interpelación con la que se abre la estampa expresionista «La esquina y la noche» («Sal de ti, y mírate», 511), o el desengaño escópico que preside «El ojo hermoso» («lo vivido será un sueño / más real que estos montes, / y el fantasmal transcurso alcanzará un sentido», 516).

En resumen, la poética de la declinación postulada por Brines encuentra una aliada incondicional en la figura del espejo, que en *La última costa* introduce el tema de la alteridad y del doble. Con todo, la multiplicación de esos otros *yoes* virtuales no consigue paliar el desgarramiento de una cosmovisión instalada en el desconcierto. La superficie acuática del espejo es, ahora más que nunca, el ondulante reflejo del desencanto⁴.

3. IMÁGENES A CONTRALUZ

3.1. Una poética del claroscuro

Basta con revisar los títulos de los libros y poemas de Brines para comprobar la importancia que adquiere en ellos la contienda dialéctica entre la luz y la oscuridad, representadas respectivamente por la plenitud solar y la penumbra doméstica. En dicha dicotomía ya han reparado algunos de los estudiosos más destacados del autor (Bousoño, 1974; Cañas, 1984; Jiménez, 2001; Gómez Toré, 2002; Senabre, 2013), quienes la han vinculado con la temporalidad inexorable, con la

4 De esa desolación dan testimonio los versos finales de «Mi resumen», una suerte de epitafio incluido como adelanto del libro inédito *Donde muere la muerte*: «Habla mi nada al vivo / y él se asoma a un espejo / que no refleja a nadie» (Díaz de Castro, 2011: 51).

brevidad de la existencia o incluso con los regímenes nocturnos y diurnos patentados por Gilbert Durand ([1960] 1984) en su poética de lo imaginario. Si la asunción de una simbología universal nos insta a atribuir a la luz valores positivos y a cargar a la oscuridad de connotaciones negativas, lo cierto es que la producción de Brines escapa en muchas ocasiones a esa inercia crítica. Así, la oscuridad puede funcionar como símbolo de un espacio protector, trasunto del útero materno, mientras que la luz —sobre todo cuando se tiñe de jirones negros— es susceptible de activar una isotopía negativa, caracterizada por la amenaza o el rencor.

Esta constelación adopta nuevas inflexiones en *La última costa*, donde «la luz de la vida se transforma en la luz de la muerte» (Gómez Toré, 2002: 89) a través de imágenes ambivalentes. Hay que tener en cuenta que en este libro la luz y la oscuridad actúan como hiperónimos que engloban diversas acepciones. Por lo que respecta al ámbito luminoso, la luz solar se relaciona con la inocencia, como sugieren las expresiones «fanal aún pálido del sol», «esplendor del mundo», «blancas luces», «luz de la mañana», «el sol dora las vides» o «puede aún sentir la luz / el sol». A su vez, la pasión amorosa acoge numerosos conceptos ligados a la simbología germinativa del fuego, como la brasa, el rescoldo o la ceniza. El cliché trovadoresco que identifica el apetito sensual con una llama inextinguible se resemantiza en Brines al fijar su atención no en la combustión amorosa, sino en el testimonio residual de la ceniza: «el cielo fuera brasa», «un cuenco de cenizas», «los leños que ardieron», «ardiendo, aquellos muslos», «la ceniza es mucha, pero fría», «ahora que no hay rescoldos», «no ha ardido aún / hasta la consunción de la propia ceniza», «arde extraña la vida», «arde una brasa aún», «materia cenicienta» o «habita las cenizas». Finalmente, el fulgor o el destello entroncan con la reviviscencia del pasado, lo que resalta la fugacidad y la efímera consistencia del recuerdo: «destellaba el vivir», «centellas tristes», «concederle / al mundo aquel fulgor que tuvo». Por otra parte, la oscuridad admite una operación semejante. Mientras que lo vagamente oscuro se asocia con el miedo o con la clandestinidad del deseo, según la enseñanza lorquiana («yo oscuro», «grupos dispersos de muchachos oscuros», «oscuro rincón del tiempo», «oscura culpa», «cuerpos oscuros»), el color negro remite a la prospección de la muerte («Hay una luz, que es frío, negra, negro», «la luz se ha vuelto negra», «Mi teléfono es negro, / y en la noche, aún más negra, / solo oía el sonido que llamaba a unas tumbas», «gran negra humareda», «jazmín negro», «negra niebla», «aguas negras»).

Asimismo, la ceguera conecta con la incertidumbre metafísica («ciego aroma», «bastón de ciego», «alguien cegó mis ojos», «me ciegue en el reverso de esta luz», «la negra niebla / me cegará los ojos»), en tanto que la sombra permite suturar la faceta divina y mortal que coexiste en el interior del sujeto («los ojos en la Sombra», «del cuerpo nació la sombra», «yo no sería más que la sombra que él ha sido», «Mi cuerpo es ya la llaga de una sombra», «la sombra de la noche»).

Esta profusa simbología se enriquece en *La última costa* con imágenes tenebristas que contribuyen a generar un efecto de claroscuro casi pictórico: véanse las expresiones «desnuda noche iluminada», «la luz que desespera hacia lo oscuro», «tiemblan sus fanales en lo oscuro», «dos tizones que no pueden dar luz, y queman», «solo en la negrura existe transparencia», «puerto iluminado de la noche» o «he de entrar en la luz, que está ciega». En este sentido resulta significativo el poema «El azul», donde el símbolo modernista por antonomasia no encarna la pureza del ideal sublime, sino que sirve de soporte a un balance vital marcado por la transitoriedad y el vacío de Dios (Gómez Toré, 2002: 89). Así se desprende de los versos finales, en los que se superponen el cromatismo mediterráneo (el azul del cielo y del mar), la oscuridad (la ceguera ontológica) y la luz (la iluminación interior):

Busqué el azul, perdí la juventud.
 Los cuerpos, como olas, se rompían
 en arenas desiertas. Hubo amor
 en el rincón florido de un jardín
 clausurado. Y quise hallar palabras
 que alguien pudiera amar, y me valieran.
 Voy llegando al final. Ciega mis ojos
 un desolado azul iluminado (492).

Más allá de apelar a la naturaleza inherentemente contradictoria del ser humano, la estética del claroscuro que preside *La última costa* implica la reactivación de una de las técnicas más productivas en la obra de Brines: la yuxtaposición temporal (Bousoño, 1974: 59-63). En consecuencia, el fulgor del pasado ilumina ahora brevemente la oscuridad del presente hasta que aquel queda de nuevo envuelto en sombras. Ese estadio intermedio entre la luz y la tiniebla remite al ocaso, en el que convergen la declinación del día y la inminencia de la noche. No en vano, en una entrevista concedida a Alvarado Tenorio (2020), Brines manifestaba su predilección por ese instante, cuando la asunción de la finitud invita, paradójicamente, al disfrute

vital: «Las horas del crepúsculo han sido para mí siempre las más bellas del día y cuando eres consciente que vas a dejar de existir sientes la vida como un crepúsculo, que estás en ese momento del ocaso y degustas más la vida».

3.2. *Viaje al fin de la noche*

Es posible leer *La última costa* empezando por el final. No en vano, el conturbador poema homónimo que cierra el volumen orienta retrospectivamente la interpretación y pone en primer plano la simbología funeraria y la atmósfera brumosa que estaban latentes en las demás piezas. Desde esta perspectiva, el libro sería la crónica de un «viaje mental [...] hacia el fatal destino de incertidumbre y niebla» (Jiménez, 1998: 142). La metáfora estructural de la vida como camino o como navegación irá guiando al lector a través del mar de símbolos que debemos surcar hasta la desembocadura del río manriqueño. Ese enfoque impugnaría asimismo la textura figurativa de una escritura que se irá decantando progresivamente hacia el cuestionamiento de la realidad mediante la desestabilización de los anclajes referenciales y el debilitamiento de los asideros anecdóticos. La desrealización de la materia, paralela a la atomización del sujeto enunciativo (según se apreció en los poemas especulares), explica la densidad onírica de «La última costa», que oscila entre la alucinación visionaria y el «ensueño premonitorio» (Díaz de Castro, 2011: 49). De hecho, también aquí asistimos a un desdoblamiento psíquico, si bien las circunstancias en las que este se realiza son originales, pues «un sujeto situado más allá de la muerte evoca no ya el pasado feliz de la juventud, sino el momento del tránsito» (Prieto de Paula, 2021: 582):

Había una barcaza, con personajes torvos,
en la orilla dispuesta. La noche de la tierra,
sepultada.

Y más allá aquel barco, de luces mortecinas,
en donde se apiñaba, con fervor, aunque triste,
un gentío enlutado.

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

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

flotaba en el lugar.

Todo estaba dispuesto.

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

Mi madre me miraba, muy fija, desde el barco,
en el viaje aquel de todos a la niebla (533).

Sin llegar a cohesionarse en una trabazón argumental, los núcleos semánticos del poema no dejan lugar a dudas sobre la demarcación funeraria del mismo. Los indicios mortuorios hacen del texto un «escaparate lúgubre» (Prieto de Paula, 2021: 582) donde se armonizan los componentes histórico-mitológicos con la conmoción afectiva. Por un lado, las oscuras aguas del Leteo y la sombra de Caronte se adivinan en unos versos que descubren el decorado luctuoso y el atrezo del relato mítico: la «barcaza», las «aguas negras» o la «niebla». No obstante, a Brines no le interesa reproducir una viñeta culturalista a la manera novísima, aunque en la estampa se filtren numerosas resonancias pictóricas —desde la abstracción imaginativa de *El paso de la laguna Estigia*, de Patinir, hasta la corporeidad trágica de *La balasa de la medusa*, de Géricault— y literarias —desde los descensos a los infiernos de Dante (canto III del *Infierno*) y Virgilio (libro VI de la *Eneida*) hasta el desfile de almas que se someten al escrutinio de los guardianes del inframundo en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés (Senabre, 2013: 60–61)⁵—. Por otro lado, la confusa muchedumbre que se agolpa en el barco se individualiza en la estrofa final mediante la escalofriante aparición de la madre, cuya mirada se dirige a quien está a punto de emprender el viaje definitivo⁶. El voltaje emotivo del poema se sustenta en la voluntad de sacrificar los arreos esteticistas y los códigos culturales para ofrecer la esencia de la fábula humana, a medio camino entre la serenidad

5 Prieto de Paula (2002: 158, n. 5) ha resaltado las analogías entre el poema de Brines y «El embarco para Cyterea», de Guillermo Carnero, sobre cuyos «tintineos musicales planea una indisimulable tristeza funeral».

6 Como señala Díaz de Castro (2011: 51), la alusión a la figura materna en el desenlace de «La última costa» dialoga con los textos incluidos posteriormente en el cuadernillo *Elegías a M. B.* (2010), que constituyen a la vez una invocación sensorial y una evocación entrañada de la madre muerta.

expresiva —pese a algún ocasional desbordamiento métrico— y la palpitación existencial.

Todo ello justifica la difícil acotación de un libro que transita entre el tono de confianza propio de una «intimidad meditada» (Rosales, 2008; Romano, 2016: 61–63) y una crisis de la realidad, de tintes barrocos, que pone en tela de juicio la experiencia registrada al confrontarla con su reverso hipotético o fantasmagórico. Al margen de la concepción calderoniana de la vida como sueño, que aparece glosada en algunos pasajes («lo vivido será un sueño / más real que estos montes», 516), el volumen está recorrido por una duda metódica que difumina los límites entre lo recordado y lo imaginado: «La vida es el naufragio de una obstinada imagen / que ya nunca sabremos si existió», se lee en «La piedad del tiempo» (505). La proyección elegiaca de estos versos es, en último término, la responsable de que el trazado de fronteras entre la materia biográfica y la fantasía lírica se vuelva cada vez más tenue.

4. EL ECO DEL POEMA

El *yo* de Brines no solo se define por su propensión elegiaca o metafísica, sino también por su condición de «metapoeta» o «autopoe-ta» (Scarano, 2017): esto es, un sujeto textual que reflexiona sobre la función y el sentido del acto de escritura. Pese al rebajamiento satírico de algunas composiciones metaliterarias de *Aún no* o de la desacralización del oficio de poeta que hallamos en *Insistencias en Luzbel*, la palabra es para el autor una de las pocas evidencias capaces de desvelar el misterio del mundo circundante, a diferencia del ejercicio de ocultamiento que suponían la meditación especular o los claroscuros visuales. Como afirma Marcela Romano (2016: 20), «el lenguaje es entonces no un reflejo, no un espejo, sino una experiencia nueva que modeliza de manera completamente personal un sujeto y un mundo». La energía transformadora de la poesía, que aún puede constituir un espacio epifánico (véase el desenlace de «Reflexión sobre un incidente»: «El poema, si uno tiene la fuerza de acabarlo, / da siempre la respuesta», 508), se manifiesta de modo elocuente en «La tarde imaginada», dedicado a Ramón Gaya. Aquí no solo se advierte una superposición entre dos tiempos, sino entre dos espacios: el de Madrid, donde el enunciador escribe «palabras espectrales» que aspiran a dejar testimonio de su vida, y el de Elca,

donde acaso quisiera encontrarse en ese preciso momento, disfrutando del paisaje y feliz de saberse «aún vivo»⁷. La composición transita así entre la tarde vivida (la del piso de Madrid, en la que se enmarca el presente ucrónico de la escritura) y la tarde imaginada (la de la casa de Elca, que convoca un magma de tardes sucesivas). Más allá de la metáfora del poema como «morada» o lugar habitable (Gómez Toré, 2002: 247), el valor de la composición se concentra en su envío final. Al igual que ocurría en «Imágenes en un espejo roto», donde la responsabilidad de salvar la imagen fragmentada del sujeto recaía en los lectores («¿La salvaréis vosotros [...]?»), ahora también es el lector quien debe insuflar aliento a «la tarde imaginada» hasta convertirla en real. Ese lector activo —o «activado», en términos de Martín-Estudillo (2007: 179-185)— acabaría convirtiéndose así en el coautor del texto o en el «complementario en quien la voz deposita la esperanza de nombrar y nombrarse» (Romano, 2016: 57). Se reproducen a continuación las tres últimas estrofas del poema mencionado:

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

¿Y a mí, quién podría salvarme?
 ¿Tus ojos, que ahora crean mi tarde inexistente?
 Lector, esfuérzate y enciéndela:
 está donde un olor de rosas te llega del camino.
 Si existo es porque existes.

Tú repites mi vida, y no la reconozco (530).

Volviendo sobre los contornos líquidos que separan lo vivido de lo imaginado, el desenlace del poema se basa en un pacto de lectura que suscribe la dependencia recíproca entre el sujeto-escritor y el destinatario-lector. A este respecto, resulta llamativo el paralelismo

7 Ya en «Aullidos y sirenas» (*El otoño de las rosas*) se escenificaba la escisión entre la vida retirada de Elca y la vida bulliciosa de Madrid: «Estoy, sin realidad, en Elca y en Madrid. Ahora pasáis la página. Me rozáis el collar. La habitación, a oscuras y cansada» (410).

entre la conclusión de Brines y la alianza metapoética que García Montero había sellado en unos famosos versos de *Diario cómplice* (1987): «Recuerda que yo existo porque existe este libro, / que puedo suicidarnos con romper una página» (2006: 152).

Otros textos de *La última costa* exhiben un cariz metapoético que se localiza a medio camino entre la reivindicación del poder gene-siaco de la palabra y la asunción de las limitaciones del discurso al intentar aprehender una realidad esquiva. En «El ángel del poema», la figuración del autor como ángel caído arrastra toda una batería de emblemas funerarios (la casa como mortaja o la codificación de las ruinas) para reafirmar la idea de que «el escritor es el primer expulsado del territorio que delimita el sujeto poético» (Gómez Toré, 2002: 248). En efecto, si Luzbel metaforiza el carácter luciferino atribuido a la creación lírica, el ángel que irrumpe en el desenlace del poema no viene a instaurar un orden nuevo, sino a decretar el destierro del paraíso, ya sea la fulguración edénica de la juventud o la posibilidad de reproducirla a través de la imaginación lírica: «Y el ángel hace, cerrándose en mis párpados y cobijado en ellos, su aparición postrera: / con su espada de fuego expulsa el mundo hostil, que gira afuera, a oscuras. / Y no hay Dios para él, ni para mí» (487). La referencia a la divinidad, que recorre *La última costa* a través de alusiones directas o marcas diacríticas (como la mayúscula inicial), no constituye tanto la expresión de un desamparo religioso como la constatación de un agnosticismo ontológico. Para un defensor del hedonismo pagano como Brines, el tema del silencio de Dios no se presta a los aspavientos retóricos ni a la gesticulación espasmódica que a menudo exteriorizaron los poetas de cuerda expresionista. Frente al agonismo existencial, el poeta se limita a levantar acta de un vacío no muy distinto del que surgía después de la contemplación especular.

La plantilla bíblica —y, en particular, la cita del Génesis— protagoniza igualmente «El regreso del Verbo», tras cuyo *fiat lux* se intuye un paraíso que no debe su existencia a las palabras, sino a la ilusión de un tiempo cíclico capaz de restaurar el esplendor del pasado⁸. El símbolo vivificante del agua no recupera ahora el amargo reflejo de Narciso. Por el contrario, refleja la imagen de un paraíso perdido

8 El intertexto bíblico también se advierte en el rótulo de otro poema de *La última costa*, «El niño perdido y hallado (en Elca)», que nos retrotrae al pasaje evangélico del «Niño Jesús entre los doctores», también conocido como «El niño perdido y hallado en el templo» (Lucas 2: 41-50).

que no sabemos a ciencia cierta si es la intensa reviviscencia de una experiencia pretérita o una feliz invención textual: «Y hoy, de nuevo, el Principio. Y las aguas en él, / y en ellas la inocencia: / la fresca risa de un niño nadador / que rompe en el murmullo de las olas que rompen» (518).

Alrededor de la matriz genesiaca de la escritura gira «Experiencia sensorial al terminar un poema», una breve pieza de tres versos que restituye el vínculo entre el mundo nombrado y el mundo percibido a través de los sentidos (en este caso, a través de una persistente nota olfativa). El afán creacionista de hacer florecer la rosa en el poema se desplaza aquí al anhelo de traer la adolescencia a la vejez, aboliendo así las rigurosas leyes de la temporalidad:

El verso en que él se acaba ha dejado en mi carne
un recobrado olor casi agotado
de impura adolescencia y de azahar (488).

Menos reconfortante es la conclusión de «Apunte de viaje», cuya acotación inicial («en coche») ya parece insinuar la transitoriedad de la experiencia recogida. La pincelada paisajística contrasta aquí con la impotencia de la escritura para eternizar el instante y, aún más, para rescatar al propio sujeto del olvido. Mientras que la petición de socorro del penúltimo verso entronca con la formulación interrogativa que hallábamos en «Imágenes en un espejo roto» o en «La tarde imaginada», aunque orientada hacia una dimensión trascendente, la sentenciosa rotundidad del verso final se abre a una *vanitas* gobernada por la desolación. De este modo se rebajan las expectativas sobre la creación poética, restringida a un eco desvaído, un simulacro pasajero o una sombra proyectada en la pantalla de la caverna platónica:

Las ventanas reflejan el fuego del poniente
y flota una luz gris que ha venido del mar.
En mí quiere quedarse el día que se muere
como si yo, al mirarle, lo pudiese salvar.

¿Y Quién hay que me mire, y que pueda salvarme?
La luz se ha vuelto negra y se ha borrado el mar (490).

Testigo de su propia inexistencia («La dimisión del testigo»), mendigo de una temporalidad que se resuelve en «presentes sucesiones de difunto» («El mendigo de lo extinguido»), o espectador de la fastuosa

caducidad de la rosa («Despedida al pie de un rosal»), el sujeto de *La última costa* también coincide con Quevedo en que no halla cosa en que poner los ojos que no sea recuerdo de la muerte.

5. RECAPITULACIÓN

En estas páginas he pretendido avanzar en la simbología terminal que atraviesa la meditación elegíaca de *La última costa*. Al margen de la atenta reescritura de los tópicos eternos y de los guiños a la tradición literaria, el último libro publicado en vida del autor revela una cosmovisión de sesgo barroco que interpela a los lectores y cuestiona constantemente el andamiaje realista con el que se suele identificar la estética de Brines. Si bien la construcción de un personaje moral, la reflexión sobre el paso del tiempo o la pudorosa recreación de la experiencia personal (desde la juventud auroral hasta el «arrabal de senectud») avalan la indagación en una intimidad reductible a las pautas figurativas, la presencia de una apabullante iconografía funeraria, los claroscuros simbólicos, la paulatina desrealización del yo y del mundo tangible o la concepción de la escritura como un simulacro tienden hacia una abstracción metafísica que desdibuja los límites entre lo vivido y lo soñado. Las distorsiones especulares, los juegos de luces y sombras o la virtualidad de la creación lírica ejemplifican algunos de los caminos por los que discurre la inclasificable propuesta de un clásico contemporáneo en quien confluyen la poética de la declinación y la crisis de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO TENORIO, Harold (2020). «Francisco Brines» [entrevista], *Corónica. Revista & Editorial*. Recurso *on line*: <https://www.revistacoronica.com/2020/11/francisco-brines-por-harold-alvarado.html>.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2003). *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid, Alianza.
- BOUSOÑO, Carlos (1974). «Situación y características de la poesía de Francisco Brines», en Francisco Brines, *Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 9-94.
- BRINES, Francisco ([1984] 1995). *Selección propia*, Madrid, Cátedra.
- (2020). *Ensayo de una despedida. Poesía completa*, Barcelona, Tusquets, 4.^a ed.
- CAÑAS, Dionisio (1984). *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (2011). «Sobre la poesía última de Francisco Brines», *Ínsula*, 775-776, pp. 48-50.
- DURAND, Gilbert ([1960] 1984). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006). *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2002). *La mirada elegiaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, Valencia, Pre-Textos.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1998). *Poetas contemporáneos de España y América. Ensayos críticos*, Madrid, Verbum.
- (2001). *La poesía de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2007). *La mirada elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.
- MORALES, Carlos Javier (1997). «La poesía reciente de Francisco Brines (A propósito de *La última costa*)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 561, pp. 143-156.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2002) (ed.). *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Almar.
- (2021). *La poesía española de la II República a la Transición*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ROMANO, Marcela (2016). *Una obstinada imagen. Políticas poéticas en Francisco Brines*, Villa María (Córdoba, Argentina), Eduvim.

ROSALES, José Carlos (2008). «Francisco Brines, la intimidad meditada», *Granada Hoy*, 15 de mayo.

SCARANO, Laura (2017). «“Escribo que escribo”: de la metapoésía a las autopoéticas», *Tropellás*, 2 [número extraordinario], pp. 133-152.

SENABRE, Ricardo (2013). «Del sol a la niebla: biografía y tradición en la poesía de Francisco Brines», en *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, ed. Sergio Arlandis, Sevilla, Renacimiento, pp. 52-62.