

## REALIDAD Y MISTERIO EN «PALABRAS A LA OSCURIDAD», DE FRANCISCO BRINES

Al publicar su primer libro, *Las brasas* (1), Francisco Brines nos entregaba una poesía de talante meditativo centrada temáticamente, por una rara y precoz sabiduría propia de la juventud, en la anticipación de ese estadio último de vida anterior a la muerte, muerte ya misma que es la vejez del espíritu. Una y repetida era la experiencia poetizada en todos aquellos poemas: la pesadumbre de la soledad, el humano cansancio, el desaliento que procede de mirar y sentir la existencia como tejida sólo con los hilos engañosos del tiempo. Eran todas situaciones afines en una común sensación de acabamiento: rescoldo, *brasas* de un fuego ya desvanecido, la vida; y de ahí el título. En la coherencia y unidad de aquel libro parecía el poeta habernos querido dar, como en síntesis, la clave íntima de su visión del mundo, de naturaleza temporalista y clegíaca. Y en esa visión, sus dos más característicos elementos eran la actitud de contemplación y el estado anímico de serenidad que regían su manera de ver y expresar el hecho del vivir, entendido tal hecho estrictamente en términos de realidad fluyente, huidiza (2). Estos dos elementos, contemplación y serenidad, explicaban allí los correspondientes recursos expresivos más destacados de los poemas: la tendencia a la objetivación y el gusto por el símbolo, que permite dibujar en formas visuales y calmas aun los más sutiles y nerviosos esguinces del pensamiento y de la emoción.

Al cabo de varios años (3), apareció el segundo libro importante de Brines: *Palabras a la oscuridad* (4). Y lo primero que invita su lectura es percibir qué hilos de continuidad y cuáles de ruptura o enri-

(1) Premio Adonais 1959. Madrid. Ediciones Rialp, S. A., 1960.

(2) Véase «La poesía de Francisco Brines», en mi libro *Cinco poetas del tiempo*. Insula. Madrid, 1964, pp. 401 y ss.

(3) En el intermedio, BRINES publicó una pequeña *plâquette* (*El Santo Inocente*. Colección Poesía para todos. Madrid, 1966) que contenía el poema así titulado y «La muerte de Sócrates», dos textos objetivados sobre temas históricos, reales o imaginados, pero que daban la necesaria base para personales reflexiones morales. La breve entrega significaba, en tono y técnica, la salida natural del unitario acento subjetivo y ensimismado de *Las brasas*.

(4) Premio de la Crítica de 1966. Insula. Madrid, 1966.

quecimiento ofrece este cuaderno con respecto al primero. Por de pronto, una mayor densidad numérica (74 poemas, frente a los 20 de *Las brasas*), anunciadora ya de una complejidad, madurez y variedad tanto en la materia temática como en la fundamental cosmovisión de donde aquéllos emanan. Esto lo vieron y apuntaron los inmediatos reseñadores de *Palabras a la oscuridad*, sin poder, no obstante, y debido a la natural brevedad de una rescensión, precisar en qué consistía esa amplitud y riqueza del nuevo libro. El objeto último del presente ensayo será observar, con algo más de cercanía, dónde residen dichas complejidad y madurez, por todos apreciadas. Para ello nos será de utilidad examinar previamente, siquiera sea de modo breve y sucinto, el contenido de sus bien articuladas secciones. (Creo que la crítica, y en esto sigo una corriente actual que me parece loable, puede y debe en principio, sin caer por ello en un puro formalismo ni en una mera paráfrasis, aproximarse a la descripción de la obra misma, y la descripción a la obra; para que cualquier ejercicio posterior de interpretación no resulte gratuito ni fácilmente rechazable. A tal convicción obedecen las primeras páginas con que tropezará el lector de este artículo.)

Dígame de entrada, y en relación con aquellos recursos de *Las brasas* antes señalados, que uno de ellos, el de la objetivación, sin desaparecer de modo absoluto, parece algo atenuado, como si el poeta depusiese un poco su natural rubor juvenil y entrase más abiertamente, en primera persona, como protagonista central de los poemas en que la real experiencia vivida da su tema directo, logrando así un más íntimo acento confesional. Del mismo modo, la simbología, que es en fin de cuentas un auxiliar de la técnica objetivante, funciona de más suelta manera, sin que le sienta como indispensable o rígida en la estructuración poemática. No quiere esto decir, desde luego, que los símbolos estén ausentes en *Palabras...*, libro que, por el contrario, los contiene en riquísimo grado; ni mucho menos que, dentro de un haz tan variado de textos, todos ellos respondan a las premisas recién anotadas. Sólo se ha querido sugerir, *grosso modo*, la mayor flexibilidad formal que el poema típico de *Palabras...* ofrece respecto a su anterior. Y para agotar este posible paralelismo, más importante será adelantar que la nueva entrega supone, sobre *Las brasas*, un desarrollo más analítico, en su aprehensión intuicional de la realidad y en el pensamiento poético correlativo, de lo que allí estaba como implicado y sintético. Y que, para su bien, tal desarrollo ha permitido un reconocimiento explícito de los dones positivos de la existencia, como ya tendremos repetidas oportunidades de testificar. Lo que ha de surgir del enfrentamiento de esta última disposición insinuada, la positiva,

y aquella otra contraria de soledad y ruina (dominante en *Las brasas*, y por igual presente en *Palabras*...) dará el matiz inédito y más hondo de éste: el descubrimiento tembloroso del *misterio* que late en toda forma de *realidad*; con lo cual nos orientamos ya, desde los primeros momentos hacia el centro de visión de esta poesía —que habrá de ser, en definitiva, nuestro punto de llegada.

Pero para alcanzar ese punto de un modo no apriorístico o dogmático, sino más bien inductivo, nos vamos a obligar de modo voluntario, según ya se dijo, a un repaso en sucesión de las divisiones del libro, ya que es precisamente el ordenamiento de éstas quien permite que recibamos el conjunto como una aventura orgánica y fatal del espíritu. Aunque concluiré resumiéndola de más concisa manera, convendrá adelantar que tal aventura sigue un rumbo que se mueve de lo más firme a lo más negativo; de lo cercano, seguro y entrañable a lo arcano y desconocido; o para emplear elementos y símbolos muy consistentes en el libro, de la luz y la tierra (en su acepción telúrica y familiar) a la ceniza, la sombra y el humo. Entre uno y otro polo, el tiempo personal e histórico correrá trazando meandros y estaciones, hacia adelante y hacia atrás, individual y colectivamente. Brines ha agrupado los poemas en siete secciones, y al frente de cada una de ellas ha colocado, como en *Las brasas*, unas palabras en prosa que recogen iluminadoramente el tema unificador de la misma. Comencemos, pues, el recorrido propuesto.

\*

La sección I (5) está integrada por poemas que recrean el ámbito de mayor afirmación, en espacio y tiempo, del poeta: su levantina tierra natal, el hogar y la familia, la infancia feliz, los más sólidos afectos, volcando hacia todo ello un noble sentimiento de fidelidad y gratitud. En todos la palabra parece haber surgido como cumplimiento de la *vieja ley* del corazón, título del texto inicial, aquella por la que *ama la tierra el hombre / con gran fuerza*. El acento es, en general, suavemente nostálgico; pero también, y por imperativo de la misma naturaleza y paisaje evocados (un hermoso valle de naranjos y olivos, fragante de colores y olores, frente al Mediterráneo), el verso se adensa de una luminosidad radiante y una fresca sensorialidad:

---

(5) Al iniciar el comentario de cada sección, consignaremos en nota y en letra cursiva esas frases-guías en prosa que en el libro dan entrada a dicha sección. He aquí la correspondiente a la primera de ellas: *En aquel lugar miraron sus ojos por vez primera la hermosura del mundo y sintió amor. No habrá olvidado nunca para ese recuerdo.*

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

\*

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

(«Elca»)

Pero estas sensoriales incitaciones no aplacan ni callan, sino que avivan, por un contraste delicadamente patético, las voces negativas de esta poesía que ya muy pronto se hacen sentir; de modo más sostenido, aquí, la proclamación del poder destructor del tiempo, tema incesante en la lírica de Brines. Véase, por ejemplo, cómo la amable impregnación de la noche, en la misma tierra nativa y en el hogar mismo, no produce otro efecto que devolver a la despierta mente la dolorosa conciencia de finitud y de ignorancia:

*Un balcón de la casa se ha encendido,  
llega de allí una música. El huerto  
tiembla bajo las sombras, se recoge  
en el sueño. Quien reina así en el mundo  
no es la noche, es el tiempo. Lo penetran  
sus ojos, y arrasados por las lágrimas  
regresan del misterio. Se encamina  
con paso lento hacia la casa, va  
con la mente sombría, siente frío.*

(«No es la noche, es el tiempo»)

Se ha partido, de todos modos, de ese círculo de protección y seguridad que forman la tierra, el hogar, la infancia, y al cual habrá de volverse siempre, en el recuerdo, durante los momentos de mayor estrago del corazón.

En la sección II (6) asistimos a la salida del poeta hacia el mundo. Es ya el *joven extranjero*, ávido, por una parte, de conocer y dar fe de la hermosura de ese mundo; pero a quien, por la otra, domina

---

(6) *Sus gestos, su mirada, eran extranjeros. Su corazón era de todos los lugares.*

un afán impotente de identificación con una realidad que, por mutable, nunca podrá ser suya. La natural consecuencia es una vaga sensación de extrañamiento, melancolía, separación, dolor. Otra vez encontramos las dos instancias, opuestas y paralelas: el amor y la amargura, que siente en sí y ve en los otros. Los poemas son apuntes descriptivos de lugares visitados o evocaciones mínimas de anécdotas vividas o contempladas. Pero tales apuntes y anécdotas servirán continuamente de apoyo para el develamiento de las mismas crudas lecciones que son el patrimonio último del hombre: la faena maléfica del tiempo, la fragilidad humana, la condena a la derrota de los más bellos sueños, el triunfo final de la soledad y la muerte. Le salvará siempre, siquiera sea momentáneamente, su capacidad de emocionarse ante los hechos plenos de la naturaleza y la vida, que son tan firmes como el mal, y los cuales, como dijimos, reclaman igual constatación en el libro.

El esquema más común o frecuente en estos poemas es comenzar evocando un momento de intensidad vital, para desde allí, y mediante la reflexión hacia dentro, inferir, otra vez por contraste, las ya viejas y duras enseñanzas. Por lo que tiene de ejemplar, merece la pena reproducir el fragmento final del poema «Mirando la ciudad», el cual ha comenzado precisamente describiendo un luminoso día de fiesta:

*También era extranjero.  
Se acercó a un árbol,  
y arrancando unas hojas  
de laurel,  
avanzó por el parque.  
Y desvelé el misterio  
de su quieta mirada:  
en todos los lugares  
de la tierra,  
el tiempo le señala  
al corazón del joven  
los signos de la muerte  
y de la soledad.*

Aquí están, con la mayor nitidez, los móviles espirituales del canto poético de Brines: el espectáculo nunca despreciado de la naturaleza (*unas hojas, un laurel, el parque*); el dador supremo de todo magisterio (*el tiempo*); el receptor o vigía de la experiencia (*el corazón*), la materia misma de ese magisterio (*la soledad, la muerte*). Y enlazando la quiebra entre aquella plenitud primera y este vacío final, esa vibración de misterio que, frente a una realidad tan espléndida, se oculta

en la mirada aparentemente apacible del tranquilo protagonista de la escena.

El hombre avanza así, gobernado por un ciego y oscuro mandato. Pero de pronto puede descubrir el mismo destino en quienes le precedieron en los siglos. La sección III (7) da un salto, ahora temporalmente, hacia el pasado, en dos poemas de cierta extensión y mayor complejidad: «La piedra del Navazo» y «El caballero dice su muerte». En ellos el poeta se ha detenido para mirar en la historia y descubrir al fin las mismas motivaciones que van polarizando todo el libro. De un lado, la inutilidad de todo esfuerzo trascendente del hombre, bien en el deseo de alguna huella de humana permanencia («La piedra del Navazo»), bien en la voluntad de asegurarse un conocimiento definitivo y salvador («El caballero dice su muerte»). Del otro, la continuación pertinaz de la vida, operante en varios niveles: en el del arte, en la perpetuación de la especie. Pero a pesar de ello, los avisos de decrepitud y muerte estallan por doquier. Esa contradicción volverá a dar otra vez la medida del mayor misterio que al hombre acosa. Por ello no ha de extrañar que, al regreso de la excursión a la piedra del Navazo, cuando la contemplación y la meditación no han cesado de unir de modo contradictorio la aridez permanente de la región y la exaltación efímera producida por la luz mañanera, la inercia de unos seres existencialmente inauténticos y los productos fecundos de la viva imaginación poética, la presencia de unas ruinas elocuentes y el recuerdo irónico de un fastuoso pasado, es decir, tantas señales opuestas de vida y de muerte; no sorprende, repito, que en el momento final irrumpen otra vez, clarísimas, simbólicas indicaciones hacia lo ignoto e incomprensible, reino último del pobre conocimiento humano. (El subrayado es mío, como antes, y en lo adelante, siempre por conveniencia expositiva):

*Del bosque de los pinos, a la vuelta,  
fugaces y amarillas, unas flores  
misteriosas cogemos.*

Por debajo de su armazón histórico-descriptiva («La piedra del Navazo») y afiebradamente meditativa («El caballero dice su muerte»), ambas composiciones se animan interiormente por el mismo contrapunto dialéctico de todo el libro, al que dotan así de una concreta encarnación histórica, tangible, visual y profunda a un tiempo. El poe-

---

(7) *Pero ¿qué les ocurre a las cabezas de los hombres? Las mueven extrañamente. Observa cómo ahora miran con desconcierto el camino que ya tienen borrado, y mírales escrutando, lívidos, la niebla que habrán de cruzar. Realmente están llenos de ignorancia.*

ta ha visto en los otros, antihéroes de un ayer más o menos real o fabuloso, su propio drama y el de toda la Creación, sustanciando así el insoluble conflicto desde una perspectiva universal y solidaria que desborda el punto de vista estrictamente personal.

En la sección IV (8) ha colocado Brines una serie de poemas escritos durante su permanencia en Inglaterra, país donde residió algunos años como lector de español en la Universidad de Oxford. Componen, para decirlo a la manera de Luis Cernuda, un «vivir sin estar viviendo»; quiero decir, que hay aquí una disminución de concretas experiencias vitales, lo que impulsa condicionadamente a la reflexión. Pero lo reflexionado derivará en todo momento de la contemplación, y ésta habrá de entenderse siempre en el más físico sentido de *ver*, *mirar* o *percibir* alguna forma concreta de la realidad, como rehuendo intuitivamente toda tentativa de abstracción. Mas, partiendo de aquello que se observa, el instrumento poético, la palabra, se lanzará muy en seguida al hallazgo de las ocultas verdades que esas aparentes formas encierran. Estas verdades son ya, más en carne viva, experiencias puras del pensamiento; y sin dejar de ser intrínsecamente morales, inciden de más abierto modo en la especulación diríamos metafísica de la existencia y la sobreexistencia. Enumero aquí sólo algunas de tales vislumbres metafísicas. La impresión difuminante y aniquiladora del propio yo («Oscureciendo el bosque»). La convicción más aplastante aún de una total irrealdad ontológica («Mere Road»). El autoextrañamiento, el desconocimiento enajenador de sí mismo, a la distancia destructora de los años (otra vez en «Mere Road»). El temor de que todos los existentes somos el sueño de un otro que nos sueña; añadiendo Brines, fiel a su visión fantasmagórica de la realidad, la sospecha de que quien así se complace en soñarnos no puede ser sino otro muerto, dotado de una cruel capacidad de creación inútil («Ceniza en Oxford»). Muchos de estos motivos, y otros que veremos a continuación, arrojan filiaciones naturalísimas con los llamados poetas metafísicos: Jorge Luis Borges, por ejemplo. Pero en Brines, ante todo, no hay complacencia en el desarrollo moroso de tales motivos; cuando éstos aparecen, en medio de la meditación emocionada, lo hacen de un modo concreto, fugaz y púdico, también más cálida y piadosamente, sin apenas detenimiento alguno en el frío diseño intelectual de los mismos.

No faltará en esta sección lugar para dejar inscrito otra vez, y acaso con la mayor sentenciosidad en todo el libro, el tema orgánico o

---

(8) *Allí donde se detuvo a vivir vió las mismas cosas derruidas.*

central de *Las brasas*, congruentemente nutricio también de *Palabras...*  
Ni habrá que glosarlo, al reproducir estos dos lapidarios pasajes:

*Es en la vida todo  
transcurrir natural hacia la muerte,  
y el gratuito don que es ser, y respirar,  
respira y es hacia la nada angosta.*

(«Oscureciendo el bosque»)

*Es ley fatal del mundo  
que toda vida acabe en podredumbre.*

(«Otoño inglés»)

En otras ocasiones, sin embargo, hay algo más de misericordia en los resultados del mirar reflexivo. Surgirá entonces la compasiva intuición de la misteriosa unidad, metafísica y moral, de todos los hombres [«La mano del poeta (Cernuda)»]. O la constancia del ansia apasionada de los humanos por asirse a alguna muestra, aunque fuere ilusoria o engañosa, de supervivencia o certeza tras la muerte. Así ocurre, con la mayor diafanidad, en «Otoño inglés», texto modélico dentro de esa línea de pensamiento y de innegable presencia del mundo exterior, que tan sabiamente se combina en estos poemas:

*El hombre bien quisiera que su muerte  
no careciese de alguna certidumbre,  
y así reflejaría en su sonrisa,  
como esta tarde el campo,  
una tranquila espera.*

Pero no se desmiente nunca un tono negativo general. Si hubiera que escoger el pasaje más ilustrativo, por la cósmica proyección que alcanza, lo sería el final del último poema citado, «Otoño inglés», en el que el frágil yo humano del poeta y la vastedad de *toda* la naturaleza se identifican simbólicamente en la sola y sombría carga de un mismo destino:

*Y he llorado la pérdida del mundo  
al sentir en mis hombros, y en las ramas  
del bosque duradero,  
el peso de una sola oscuridad.*

Mas no desaparecerá el zigzagueante ritmo. Porque tampoco quedan negadas aquí la belleza del mundo, no importa que fingida en el fugitivo esplendor de un otoño septentrional, la conciliación del amor y la amargura, la milagrosa y obstinada persistencia de la vida entre tantas

manifestaciones de muerte. Así, en la estrofa última de «Isla de piedras», donde de nuevo vuelve a sentirse extrañamente el aroma de unas flores que irrumpe en un paisaje real, descrito antes como paradigma de desolación y penuria:

*Este paisaje hermoso es luz que muere, es roca atormentada,  
[oscuridad que ciega el ojo.  
Y un viento vuela a mí, con milagroso olor,  
y a tientas busco la florida rama.  
Y encontrada la flor,  
he mirado las luces de los cielos  
con pecho consolado,  
porque nunca se acaba el olor de las rosas.*

Por más que en estos poemas el ejercicio puro del pensamiento conduzca a rápidas puntualizaciones metafísicas, allí estará siempre el hombre que hay en el poeta mirando su propia experiencia humana: ese «moralismo poscernudiano» (y no sólo cernudiano) que, digan lo que quieran apresuradas y juveniles voces, es una de las grandes conquistas de la década. Tanto es así, que aún habrá tiempo para breves autorretratos o estados de cuenta de sus propios haberes morales:

*Tengo  
joven la frente,  
vivos los pensamientos, rumorosa  
y oscura la mirada,  
La lengua  
es una hoguera de palabras, humo  
claro la voz, y nunca tuve el pecho  
tan hermoso,  
tan poblado de amor.*

(«Cruce sus calles hoy»)

Y si traigo este ejemplo es para dejar constancia de un momento altamente positivo, en medio de una zona donde la balanza ha parecido inclinarse hacia el otro platillo.

La sección V (9) reúne los poemas donde se recoge, en realidad y elegía, esto es, en posesión y pérdida, ese definitivo *salto mortal* del yo al otro que es el amor. En ellos el tema amoroso se presenta, de modo general, como evocaciones de intensos momentos vividos que sirven de base a indagaciones sobre la naturaleza del amor: su gloria y su tránsito, tan inseparable la una del otro. Recuérdese aquí el esquema ya

(9) ¡Este sí es el más hermoso territorio!... Pero esta tierra es fugitiva.

esbozado del poema de Brines: ofrecer o sugerir un hecho concreto, un fragmento de realidad vital, y, mediante la penetración poética, arribar al hallazgo inesperado, al conocimiento último, no por imponderable o relativo menos salvador, dentro de las humanas limitaciones (10). Los textos se sienten escritos, por lo común, no en el frenesí de la pasión amorosa, sino desde la ausencia, la distancia, la separación; o ya, más definitivamente, desde el final mismo de la pasión o desde el olvido, el sucedáneo existencial más doloroso de la muerte. Por ello mismo son, en todos los casos, intentos de recobrar un tiempo de dicha extinto, de arrebatarse por la palabra a la esquiva memoria un tesoro que se desea, apasionada, aunque serenamente, conservar.

Dejando a un lado los obligados soportes descriptivos o argumentales (en los que, sin embargo, se pueden espigar los momentos de más clara belleza de estos poemas), las tiradas reflexivas arman toda una teoría del amor, desde el nacer del sentimiento hasta su muerte. Esa teoría resume, por un lado, las experiencias de esta emoción como vividas desde una actitud de espíritu estoica y aun pesimista; aunque, por el otro, esas mismas experiencias quedan vivificadas por una calidad personal afirmativa: el reconocimiento de la hermosura física del ser amado, y la profunda gratitud que el hombre debe a la vida por permitirle ser el depositario, siquiera ocasional, de esa impagable riqueza que es el amor.

En principio, el cuerpo teórico que analizamos nos quiere dar la razón de tal sentimiento: éste sólo puede nacer ante un ser en quien se dé una conjunción armónica de la gracia del cuerpo y la del espíritu, esto es, un cierto orden o equilibrio que venga a instalar alguna estabilidad en la espontáneamente confusa naturaleza humana («Causa del amor»). Posición, pues, de índole esencialmente clásica, que proscribiera, aun en el origen del amor, toda motivación irracional, o turbiamente apasionada, romántica en suma. Y con mayor insistencia se definiría el amor (*fuerza para vivir, fuerza para dar vida*) como el cauce único por el que podemos asumir la plenitud del mundo. Pero en atención a la fatal fugacidad que a él va asociada, ese poder se convierte también en la más lúcida advertencia del vacío y la nada existenciales.

---

(10) Al suscribir su poética para una antología relativamente reciente, BRINES indicaba como una de las formas de poesía que más estima «aquella que se ejerce con afán de conocimiento», junto a «la que revive en mí la pasión de la vida», que habremos de considerar después. Y explicando su posición, aclaraba: «Por la primera de éstas el poeta trata de conocer, de indagar una oculta verdad; pero como para ello usa el método poético, que nunca es un método científico, casi siempre logrará una verdad insegura (...). En esta tarea, en este esfuerzo, veo una dignificación del poeta, quien, a su vez, es el primer destinatario del nuevo conocimiento» (*Poesía cotidiana*. Antología, por ANTONIO MOLINA. Alfaguara. Madrid-Barcelona, 1966, p. 528).

Tiene un rostro de luz, pero transitorio, que es la alegría; y deja una huella, sombría y larga: el dolor. Mas basta aquélla, la alegría, aun con su condicionante luctuoso, para que se le estime, en su dualismo inevitable, como el móvil que más hondamente nos enraiza al vivir, y esa estimación se reviste a veces de expresiones de una nobilísima generosidad:

*Por ti nos hemos reunido todos con amor,  
para que aceptes de mí la ocasión del dolor y la del gozo,  
como yo acepto también el dolor renovado que me traigas  
o el alto gozo de la contemplación de tu existencia.*

(«Todos los rostros del pasado»)

Sin embargo, ante una vivencia de tal intensidad, y por ello mismo, se harán más radicales y trágicas la impotencia humana y su ignorancia; puesto que ni aun bajo los bienhechores efectos del amor y contra todo lo previsible, podrá el hombre descifrar su secreto designio. Abono más fecundo, pues, para el dolor. Y es que el hombre, al amar, quiere urgentemente afirmar la vida, venciendo la muerte. Pero como todo conjura hacia su fracaso, la inexorabilidad de la nada se vuelve para el amante un castigo más oneroso y humillante. En la contemplación de un paisaje que aúna una fuerte belleza natural y un ilustre abolengo histórico, lo cual en cualquier otro instante hubiera reflejado con entusiasmo, el poeta, al añorar ahora su amor lejano, pero imperioso de vida, se rebela entonces frente a aquella misma hermosura real que, por su transitoriedad, siente falsa y sacrilega:

*Yo sé que por ti vivo en desmesura,  
y este fuerte dolor de la existencia  
humilla el pensamiento.  
Hoy repugna al espíritu  
tanta belleza misteriosa, tanto reposo, tanto engaño.*

Esto sucede en el poema «Amor en Agrigento», que finaliza con estos serenos versos, los cuales integran uno de los momentos en que de modo más seguro, y gracias al amor, queda la muerte abolida ante la fuerza incontrastable del existir:

*Mas hoy, junto a los templos de los dioses,  
miro caer en tierra el negro cielo  
y siento que es mi vida quien aturde a la muerte.*

Amar es, así, vivir en tensión, en demasía. Y, gracias a esa tensión, no sólo se puede vencer la acechanza de la muerte, sino llegar a la

profunda revelación de *sí* mismo mediante el descubrimiento del *otro*. De ese modo, cuando al cabo la sombra de la muerte se cierne también sobre el amor, no hay en respuesta movimiento alguno de amargura o reproche. Aún queda el estoico ademán de buscar acciones que de un modo u otro reproduzcan y continúen aquella dicha que por el amor fue concedida. El poema último de este grupo, «Con ojos serenos», inscribe la oportuna advertencia en el más emocionado todo; recordándonos de paso aquella definición de lo que es intrínsecamente el amor: la única posibilidad efectiva de dominar, con la vida, la muerte:

*Ahora que no hay felicidad, quiero encontrar un rostro  
que refleje su luz, mirar caer la noche  
sobre el campo dormido, oír cantar un pájaro  
con dulzura inocente.  
Y ahora que de ella nada queda en mí,  
yo quiero contemplarla  
en lo que existe y la retiene...*

*... y busco un rostro que refleje luz,  
alguien que como yo, teniendo muerte sólo,  
tenga también, como tuviera yo,  
venciéndola, la vida.*

Se evidencia de nuevo la índole moral de esta poesía cuando, ante el acabamiento del amor, repite la misma y terca voluntad de aceptación de la vida, y de seguir husmeando en ella siquiera sea débiles ecos de aquella hermosura total y gozosamente aprehendida antes por el amor.

«Relato superviviente (Feria de Valencia)» es un poema extenso que constituye por sí la sexta división del libro (11), y el cual cumple, casi programáticamente, el oficio de salvación y de conocimiento que en su trabajo busca todo poeta del recuerdo y la meditación. Del naufragio total del olvido, cuyo terror se repite tantas veces en estas páginas, el autor ha escogido, o se le han impuesto, cinco momentos de su existencia, alejados entre sí, y vividos en Delfos, París, Salzburgo y un lago alpino, Ferrara y Oxford. No se espere, a pesar de tales nombres exóticos, ninguna forma de esnobista cosmopolitismo, hoy tan al uso. Sí, en cambio, calidad y proyección universales, pero en virtud de algo más hondo: los humanos hallazgos que el poeta propone, partiendo de su experiencia, pero con general validez para cualquier hombre de nuestro tiempo. De aquí que el calificativo de *poeta europeo* con el cual se le haya obsequiado, como antes a Cernuda, con todo de ser elogioso en su intención, no deja de andar algo mal encaminado.

---

(11) *Con qué fidelidad el hombre camina, ama, desaparece.*

La sustancia moral de su pensamiento poético tiene un largo entañamiento muy español, estoico y senequista si se quiere, en una línea que iría desde Manrique, Aldana, Quevedo y Andrade, hasta Machado y Cernuda en nuestro siglo. Muy pobre consideración se ha de tener de lo español para diagnosticar en un escritor «europeísmo» porque sencillamente no exhiba, en temas y lenguaje, el más tópico casticismo. O porque se aventure, sólo anecdóticamente, por países y rincones extranjeros que, en el mejor caso, le han servido únicamente para sustanciar de provechosa manera las éticas reservas, muy suyas y muy españolas.

Y es que el verdadero interés del poeta no ha sido recrear lugares ni reanimar instantes que, por su vivacidad mayor, hayan quedado grabados en la retina del recuerdo. Como siempre, la flecha apunta a un blanco más trascendente: ir explorando qué alcance existencial último ha cuajado en cada uno de esos instantes. Y ello es lo que dota a «Relato superviviente» de su mayor peso y quien lo articula, de modo congruente y sintético, con la general visión del mundo, plena y dolorosa, abierta y reconcentrada, entusiasta y sombría de todo el libro. Así, la vivencia de Delfos le lleva a reflexionar en los encuentros azarosos de los hombres, gracias a los cuales es posible, por alguna vez al menos, la realización de la nobleza y la dignidad humanas; mientras que, contrariamente, el paso por París representa el encuentro con la soledad, el cansancio, el extrañamiento propio. Salzburgo le estremecerá sensorialmente con esa embriaguez de la vida natural, que tan sostenidamente alza a este poeta mediterráneo, y las horas en el lago alpino le probarán, sin dubitaciones, la existencia de la dicha y la felicidad. Después la renacentista Ferrara le proveerá de una deleitable impresión de orden y serenidad, lo cual para un temperamento clásico es algo que se mueve en un nivel estético y ético a la vez. Y al fin, la brillante competencia de remeros en una tarde de Oxford impondrá, por transposición simbólica, el inevitable final que siempre aguarda: la vida ya cumplida es como ese estéril movimiento del remo, en medio de tanta belleza impasible, en un lento rodar hacia la enorme oquedad última:

*y hondo caigo  
por el vacío inmenso de la vida acabada,  
con ese gesto inútil, en el terror del ojo,  
del esfuerzo de un brazo  
rompiendo con el remo la quieta superficie  
de las aguas, el silencio del sol.*

«Relato superviviente» resume así (al más estricto *histórico* modo,

diríase, por su trabado basamento anecdótico) las tensiones vitales opuestas que venimos siguiendo a lo largo de *Palabras a la oscuridad*.

La sección séptima y última (12) contiene poemas de muy diversa factura y temática. Pero bajo tal variedad es fácil distinguir un unitario objetivo: indagar en la miserable condición humana, en esa misteriosa armonía de carne y sombra, de plenitud y vacío, en que fatalmente consiste la existencia. Y puesto que ya ha pasado la gozosa hora del amor y aun su recuerdo, parece como si la exaltación aquélla de la vida tensa y total cediese ahora, convirtiéndose así esta sección en la más desolada de todas. Si es cierto que existe un pensamiento que nos piensa, que nuestra conciencia no es más que el receptor y portavoz de una energía mayor de pensamiento que le trasciende, tal como pretende Levi-Strauss, es ciertamente un pensamiento aciago quien habla aquí a través de esas *palabras aciagas* que dan título al poema más amargo del conjunto, colocado casi en su cierre.

Pero todavía hay, en esta última parte, aberturas para que reacciones muy vivas del espíritu penetren y arrojen un poco de luz sobre el sombrío panorama. Tres son, escalonándolos éticamente, los sentimientos que permean estos poemas finales. Primero, y casi con desconocido ímpetu, el dolor. Un dolor que puede ser puerta efectiva para el conocimiento, pero que por momentos estalla furioso, desde la repugnancia en el hombre por saberse inerme y sin redención, y a quien por eso le ve *aullando de dolor / de soledad, ante un destino ciego* («El dolor»). En seguida, la nostalgia de un orden superior, regido por una serena perfección y una perdurabilidad que el caos y la finitud de la existencia hacen tan absolutamente ucrónicas y utópicas. Esta posibilidad podría darse en el reino intacto del arte; sólo que la diáfana inmutabilidad de las criaturas artísticas se logra únicamente usurpándoles el inútil pero indeclinable ejercicio humano de la libertad. Es cierto que en los «Muros de Arezzo» su pintor dejó *la imagen / de nuestra carne serenada*. Pero si en virtud de ello el hombre aparece allí como señor de sí mismo, ese señorío, por cuanto implica una abolición de su libertad, es igual a la no existencia, y, por lo tanto, una nueva forma del engaño. Así, aquel mismo pintor:

*copió la vida toda  
y a semejanza de él, aunque visible,  
un aire hermoso y denso allí respiran  
logrando un orden nuevo que serena:  
feliz, sin libertad, vive aquí el hombre.*

(12) *Al hombre, algunas veces, le duele esa sombra que desconoce y que está dentro de él. Sabe entonces cuán ruín sustentador es el cuerpo.*

*Ama esa carne y su sombra, porque es eso a lo que llama vida. Y ama también el soplo que habrá de deshacerle para siempre, porque no existe otro destino.*

Y, por último, el más comunitario sentimiento del libro, que en esta serie de poemas adviene con más entrañable palpitación: la piedad, la caridad, el ancho amor humano universal. En «El mendigo» se habla con toda claridad de *la piedad / que el hombre, cada día, necesita / para seguir viviendo*. «Conversación con un amigo» trata de salvar la falta de convicciones y aun la duda ontológica de ser con la redención que todo acto de caridad significa. «Solo de trompeta» admite que entre la soledad, el cansancio y la inutilidad de una falsa noche de fiesta, por el mutuo ofrecimiento de las miradas *puede haber piedad / y hasta sentir alguno un tibio amor*.

Pero ya hacia el exacto término del libro, en los dos poemas que lo clausuran, el poeta ha tornado su vista hacia los dos polos en que ha de resolverse toda creación: el creador y lo creado. Hacia el primero hay una mirada ambigua o vacilante y aun un sordo reproche, únicas posibles reacciones religiosas (dando a este calificativo su más amplio sentido) cuando la crisis de unas rigurosas creencias nos urge más a la inculpación del responsable del mal innecesario que a la loa del autor del bien no menos real. «El Santo Inocente», texto anterior, concluía con este verso decisivo: *Si existe Dios, asumirá el fracaso*. En *Palabras...*, el mundo, hecho por un ser que se ha solazado en crear para después destruir, es visto en más de una ocasión como un *borrado sueño de algún cadáver poderoso* («En la noche estrellada»). Y con respecto a lo creado, y en particular a la humana criatura, ésta acabará difuminándose en *sombra y humo* (símbolos que, como se verá, aparecen entre los más eficaces para configurar la fantasmal condición del hombre). Y extremando aún más el valor simbólico del *humo*, materia ya de por sí la más inaprensible, el poeta, al mirar su propia vida, rubrica su poema final («Mirándose») con este verso: *Y un aire llega que deshace el humo*. Ante un vacío metafísico tan total (el creador, un cadáver; la criatura, un *humo* desvanecido por el aire) se hace por ello más emocionante la lección moral que *Palabras a la oscuridad* intenta levantar. Pero esta misma idea nos impulsa a inquirir algo más sobre la intuición de la realidad de donde aquél ha brotado y sobre el pensamiento ético que nos entrega.

\*

Todo lo anterior ha sido una demorada descripción, dispensable o no según se mire, del contenido temático del libro. Pero me parecía necesaria para ilustrar, por vía de la ejemplificación y aun a riesgo de repetirme, sus dos constantes generales: la atención que Francisco

Brines otorga al tiempo, como impulsor de la realidad hacia su destrucción, y, contrariamente y a la vez, el emocionado agradecimiento con que son destacadas la hermosura de la naturaleza, la ebriedad del amor, la posibilidad de la pureza y la dignidad humanas o aun la elemental continuidad de la vida. De este paralelismo surge, y ya podemos definirlo más concretamente, el núcleo de la concepción del mundo de *Palabras*... Al exponer en mi anterior estudio sobre *Las brasas* la cosmovisión de aquel libro, indiqué que resultaba de «la serenidad resignada con que se contempla y medita el paso del tiempo, pero siempre desde dentro y a lo largo de una existencia humana intransferible» (13). Pues bien, sin que esta actitud de contemplación y aceptación ante la devastadora acción del tiempo haya disminuido, quiero decir, sin que en lo esencial esa visión poética sustentante se haya alterado, que *Palabras a la oscuridad* da entrada a una disposición que opera en sentido opuesto: la exaltación de la vida y el mundo; que en *Las brasas* quedaba ceñida sólo a breves momentos, correspondientes por lo general a evocaciones de la niñez. Pero en consecuencia, al confrontar ahora tan resueltamente vida y muerte, plenitud y acabamiento, el choque adquiere más dramático cariz. Se erige así una temblorosa incógnica para el hombre ante tan trágica contradicción, que se evade de todas las racionalizaciones posibles. Los ejemplos, a más de los muy numerosos que hemos precisado en cada oportunidad, serían incontables, y estadísticamente no fallarían de modo absoluto. Siempre que se aproximan las dos antinómicas verdades, ínsitas ambas en la mismísima realidad, no tarda en aparecer, y con la mayor explicitud verbal, la palabra *misterio* o cualquiera de sus derivados o afines. Muchos de esos pasajes fueron ya subrayados. Corroboremos ahora la impresión en otros fragmentos. Este de «Alguien baja el amor» sería elocuentísimo en sí y excusará cualquier glosa adicional:

*Mas el hombre  
recibe el don, y misterioso mira  
con lágrimas el mundo, la belleza  
sobrevvenida de la altura, sabe  
que ha de sufrir su pérdida tan pronto  
que el corazón se secará de oscuro  
desconsuelo.*

En el poema «Con ojos serenos», la hiriente sensación de soledad y silencio que aguija al poeta, muerto ya el amor, vuelve a contrastarse con unas flores *claras* y *misterioras*, que, sin embargo, brotan, como anuncios de vida, en la doliente tarde de primavera. Aun mi-

(13) *Loc. cit.*, p. 401.

rando el cosmos, siente que las estrellas, menos percederas que el hombre, aunque no más eternas, *tienen, como nosotros / la inquietud misteriosa / de las cosas que mueren* («Escrito en el humo»). Y en el poema «El dolor», aquel contemplador del mar a quien aquejaba casi rabiamente la más definitiva convicción de muerte, dirige su mirada al azar, hacia una niña que pasea su dicha inocente junto al mar, para sólo ver que el rostro de aquélla *envejecía misteriosamente*, como si la muerte, que habitaba ya en la conciencia del observador, se proyectase implacablemente en la frescura vital de la tierna niña. Podemos forzarnos, pues, al cabo ya de estas consideraciones, a resumir la visión del mundo, central y unitaria, de *Palabras a la oscuridad*. Y formularíamos nuestra intuición de este modo: los poemas del libro que comentamos han nacido, en última instancia, de la sugestión de misterio que en la ignorancia del hombre deja la confrontación insoluble de una realidad engañosamente vigorosa enfrentada al tiempo que la carcome y destruye; o descendiendo más, el yuxtaponer la floración renovada de la vida en su integrada continuidad y el fin insalvable de cada una de sus criaturas. Dicho con mayor concisión del enigma que queda suspenso en el espíritu al no poder éste disociar ni explicar de modo racional los hechos contrarios, pero extrañamente condicionados de la vida y la muerte. Si lo creado existe sólo para desaparecer por un absurdo destino, la más luminosa realidad deviene así para el hombre el más oscuro de sus misterios (14).

Esa inescrutabilidad, por ello mismo de índole metafísica y gnoseológica, tiene también sus correlativos éticos más inmediatos, los cuales, por su poderosa y continua impregnación, no pueden separarse de lo que acabamos de considerar su visión básica del mundo. Ese pensamiento moral nos plantea ante todo la terrible sensación del fracaso en todas sus humanas variantes posibles: fracaso del amor, en «Versos épicos» y, en general, en todos los poemas de tema amoroso; fracaso

---

(14) Los reseñadores que vieron con mayor inteligencia el libro (porque no se inclinaron a destacar sólo su lado negativo o sombrío) tuvieron el acierto de señalar sus dos vertientes, esto es, su virtual riqueza. Así, JOSÉ LUIS CANO observó esa «inseparabilidad de vida y muerte, de dicha y ruina». PEDRO GIMFERRER anotaba cómo BRINES «cantaba con emocionado fervor el amor, el placer, la belleza física; pero al mismo tiempo es consciente de su fugacidad, y de esta conciencia nace el sentido trágico de su poesía». CONCHA CASTROVIEJO insistía en que «es el gozo ante los estímulos de los sentidos y del corazón, conviviendo con la tristeza esencial», lo que expresa la palabra poética de BRINES, agregando como constante de estos poemas «la conjunción de una alegría vital y una nostalgia infinita». JULIO MANEGAT resumió en una concisa y plástica frase tal apetencia de vida y su inseparable añadido elegíaco: «El poeta acaricia el mundo como a un fruto dorado, tristemente conducido hacia la muerte.» En general, sólo les faltó agregar que la sugestión de misterio (y no sólo dramática o trágica), resultante de esa dualidad que todos apuntaban, es precisamente la nota más peculiar en la visión del mundo de este poeta.

existencial como raíz de la amargura, en «La mano del poeta (Cernuda)»; fracaso de la memoria para, a pesar de la más enérgica decisión, reconstruir un momento del pasado («Balcón en sombra»); fracaso trascendente para rasgar el secreto que nos espera más allá de la muerte («El caballero dice su muerte»); fracaso colectivo o histórico de todo un pueblo y una raza («La piedra del Navazo»); fracaso, en fin, del hombre ante toda empresa superadora de su temporal limitación y de su ignorancia. Y junto a ese fracaso, y por él mismo motivado, la no menos comprensible postración del espíritu: la fatiga, el cansancio (no importa que cansancio *ardiente*, como alguna vez se le califica para dignificarlo humanamente). Pero a despecho de tantos derrumbes del espíritu no dejará de emerger con la mayor robustez posible esa *firme aceptación de la existencia*, que literalmente enuncia el poema así titulado: «Aceptación». Por esa afirmativa voluntad, el poeta se recreará en apurar con avidez las estimulaciones hermosas y nobles del vivir. Y esa misma voluntad le permitirá con igual entereza, y de aquí la filiación estoica que le hemos adscrito, no sucumbir ante el dolor y el sufrimiento, de los cuales, por el contrario, ganará una aprehensión en profundidad de la existencia, que por el simple hedonismo nunca podría lograr. La Vida, así con mayúscula y en toda su intensidad, es la que se refleja, como sobre un río de las más transparentes aguas, en los versos cristalinos pero hondísimos de *Palabras a la oscuridad*. Relacionando, en síntesis, la visión del mundo y el pensamiento poético moral, vemos cómo el misterio ante una realidad precaria e incognoscible dará desde una perspectiva la nota trascendente y más temblorosa de esta poesía, y desde la otra, las sensaciones de fracaso y cansancio, las naturales flaquezas del espíritu ante empeños superiores a su fuerza y, a pesar de ello, la plena aceptación de esa vida que arteramente huye de nuestras manos y comprensión, dibujan el último movimiento moral por el que el hombre se alza a su mayor estatura (15).

\*

Pero la poesía no es sólo una manera de ver el mundo ni tampoco el sistema de pensamiento resultante de aquélla. Es, sobre toda otra cosa, cuestión de palabras, y de palabras expresivas, significadoras, individualizantes. (No se olvide cómo el propio Unamuno, tan dado a

---

(15) En la misma poética a que hicimos referencia en la nota 10, BRINES consignaba también su predilección por «una poesía que nada intenta conocer del misterio, sino expresar la pasión del hombre por la vida y, mediante su comunicación, reavivar o despertar en los demás esa pasión» (*loc. cit.*, p. 529). Hemos traído a colación, antes y ahora, estos fragmentos de la postura de BRINES ante el quehacer poético para que quede bien corroborada la perfecta congruencia que en él se da entre poesía y poética, no siempre tan común

favorecer el peso conceptual en la lírica, gustaba de afirmar que «lo que crea es la palabra y no la idea»). Por ello, y conectándolo derechamente con ese centro de visión que he pretendido definir, intentemos ahora un apretadísimo examen del vocabulario (recto y tropológico, directo y simbólico) de *Palabras...* Habrá que descontar, por obvio, aquellos repetidos términos (*misterio, fracaso, cansancio, fatiga, aceptación*), que tan inminentemente traducen o conforman esa visión y ese pensamiento analizados. Análoga obviedad sería reparar en que en un lirismo altamente emotivo y, por lo tanto, nacido espontáneamente del corazón, no teme al uso frecuentísimo de esta voz o de otras muy próximas a aquélla en el habla común y en la poética (*pecho, alma*). Del mismo modo, es natural que una poesía meditativa, la cual, después de mirar el mundo, necesita refugiarse en un saludable ensimismamiento, se recoja, temática y verbalmente, en las horas crepusculares: la *tarde*, la *noche*. (En todos estos casos renuncio a multiplicar ejemplos sobre los ya aparecidos en los pasajes transcritos.) Y también, de igual manera, una pupila abierta tanto a lo exultante como a lo turbio de la vida tiende casi por imposición al uso nada parco de los dos sustantivos que, con la mayor transparencia, declaran las correspondientes situaciones anímicas: *alegría* y *dolor* (o *tristeza*). Y, respectivamente, al empleo de dos símbolos que, por su necesidad y repetición, casi son recibidos por el lector como voces cargadas de un único y directo sentido: el de la *luz* (predominante, como es lógico, en las secciones I y V, dedicadas a la tierra y al amor) y el de la *sombra* (o sus equivalentes: *oscuro, oscuridad, negro, negrura*). Este último particularmente había facilitado en *Las brasas* el monocromo en intenso gris que mejor convenía como marco al cansado hombre de aquellos poemas. Su aprovechamiento en *Palabras...* sigue siendo riquísimo. *Oscuro* es el signo del hombre («Desterrado monarca»); *oscuro*, el desván de la vida («SS. Annunziata»); sólo con *sombras* es posible arropar el desolado pecho («Con frío»); el hombre mismo y las precarias compañías de su existir son vistos como *sombras* («Conversación con un amigo», «Mirándose»). La *oscuridad* es de entrada, en el título del libro, el destinatario de tal esfuerzo. No sobraría recordar, tal vez como el mejor ejemplo entre tantísimos posibles, aquel verso final de «Otoño inglés», en que, al confundir en uno solo el misterioso desgaste del hombre y el de la naturaleza, siente el poeta sobre el bosque y sobre sus hombros *el peso de una sola oscuridad*.

Para la expresión del lado positivo de su visión del mundo, Brines se sirve con mayor preferencia del lenguaje recto. Observemos, por ejemplo, cómo manifiesta, sin configuraciones tropológicas, su entusiasmo ante un pensamiento de amor: *Yo te recuerdo, con más hermosura*

tú / que las divinidades que aquí fueron adoradas; / con más espíritu tú, pues que vives («Amor en Agrigento»). Y en los poemas de la tierra son significativamente los más vivos elementos naturales (el sol, la luz, el aire, el mar, las flores, los árboles) los que, con la prístina realidad nominal de su ser, o sea con la voz que directamente les nombra, crean un ámbito de fresca y penetrante sensorialidad.

Pero, en cambio, para reforzar el prisma negativo de esa misma visión se precipitan los símbolos más expresivos de frialdad y apagamiento: cenizas, rescoldo, polvo, humo, hielo, frío. Por cómo se combinan entre sí con mucha frecuencia, adensando mediante esa proximidad el común estado de espíritu que todos traslucen, ensayamos a continuación una pequeña crestomatía:

*La luz se ha vuelto negra, la tierra  
sólo es polvo, llega un viento  
muy frío,*

(«Otoño inglés»)

*Hay un sordo dolor ante este frío oscuro que se agolpa  
más allá de las horas de la vida.*

(«Con ojos serenos»)

*Me he quitado después la usada ropa  
para acostarme, y he tenido frío,  
y he buscado en el cuarto viejas sombras  
para cubrir mi pecho...*

(«Con frío»)

*Abro mis ojos más  
y está escrito en el humo  
lo que leo:  
todos hemos unido  
nuestro tiempo, esta noche,  
inútilmente.  
Y ahora que el hielo  
se deshace  
en el vaso...*

(«Escrito en el humo»)

*Pero tan escondido era mi mal  
que al tenderme en la orilla solitaria  
tuvo frío mi piel, y más adentro  
me iba sintiendo con mayor ceniza.*

(«Otra sed»)

*Así que el hombre ha hundido su barbilla en la mano,  
y ha cerrado los ojos para ver  
el humo de su vida,  
tan sólo ha visto sucesión de gestos, cansados pasos, sombras y sombras.*

(«Mirándose»)

Hay otro símbolo, si no tan persistente, no por ello falto de interés: el del mar. Al contemplar a un niño, quien a su vez mira el mar, queda en el poeta un agrio sabor («Niño en el mar»). Percibir el gemido de las olas es reconocer en ellas una imagen de la miseria humana («El dolor»). Y es que el mar, en su mecánico movimiento, repetido y monótono, en su vida real y engañosa, en su existencia repartida y única, en su alegría y en su llanto, reproduce la oscura condena de todo el género humano, sometido también a un estéril repetirse, a un igual desconocerse. El mar se constituye así en símbolo de la vida, en su misterio, inutilidad e ignorancia. Y, por fin, una palabra que en cualquiera de sus formas (nominal, adjetival o verbal) encontramos ya como muy natural en estos poemas: *turbación, turbado, turbarse*. No puede, a estas alturas, resultarnos extraña; es la frágil respuesta del hombre, en su desvalimiento, a tanto aviso irreconocible, es decir, a la sostenida presencia del misterio.

\*

Aunque ocasionalmente hemos tenido que referirnos a ello, parece éste el momento de tratar de explicarnos el proceso por el cual un poeta que en nada desatiende las exigencias de los sentidos, acaba por producir definitivamente una poesía de pensamiento. Ese proceso admite, por lo menos, dos momentos. El primero, de más notorio modo detectable, consiste en el ejercicio de la mirada. Es un mirar, con deleite o con dolor, toda concreción de la realidad: primero, la realidad exterior (los elementos de un paisaje o su totalidad, la belleza de un cuerpo amado o deseado, un suceso cotidiano o insólito, un accidente, etcétera), pero también las incidencias de la realidad interior (recuerdos, sueños, anhelos, frustraciones) y aun alucinadas realidades que pertenecerían al puro reino de la imaginación («Evocación en presencia») y de lo cósmico supratangible («En la noche estrellada»). *Mirar, ver, contemplar* son, así, verbos indispensables en estos poemas, o mejor, las andaduras físico-léxicas de la composición o desarrollo poemático. Vendría, en seguida, el segundo momento. Los objetos registrados por la mirada pasan de inmediato y simultáneamente a través de los canales amorosos de la emoción (piedad, ternura, comprensión) y de los

implacables trituradores de la inteligencia. De este modo, en cada texto de *Palabras...* (aunque las respectivas dosis tengan, naturalmente, que variar) es por rigor imposible discernir en teoría la calidad sensorial de la palabra, el tono emocionado de la dicción y la humana verdad a que el trabajo del pensamiento ha conducido. El punto de partida lo fue la mirada; el de arriba, la sabiduría alcanzada a través del conocimiento poético. Esto lo ha visto muy certeramente Lorenzo Gomis cuando, a propósito de los poemas de *Palabras a la oscuridad*, señaló la fórmula mediante la cual en ellos se pasa del mundo exterior a la posesión del nuevo conocer. Tal fórmula (*miro, veo, siento, sé*) se corresponden exactamente con los dos (o tres) pasos de la mecánica que más arriba describimos. Gomis, para ilustrarla, repara en el siguiente pasaje, donde la sucesión verbal y cognoscitiva apuntada se plasma de fidelísima manera (y respeto los subrayados de dicho crítico y poeta):

*Con ojos abrasados  
miró hacia el mar, las aguas  
eran fragor, ruina.  
Y humillado vio un cielo  
que, sin aves, estallaba de luz.  
Dentro, le dolía una sombra  
muy vasta y fría.  
Sintió en la frente un fuego:  
con tristeza se supo  
de un linaje de esclavos.*

(«El dolor»)

Esa necesidad de la mirada, irrenunciable en Brines, se explicaría sólo muy superficialmente como la demanda de un poeta sensorial. Pues mirar supone una urgencia más dramática: clarificar la niebla; detener, siquiera ilusoriamente, el imperturbable devenir de las cosas hacia la nada. Pero aun esta finalidad quedará superada éticamente por otra potencial riqueza que la mirada atesora. Contemplar el mundo, la vida, es invocarlo y, a su vez, entregarse a él. La mirada es así reclamo y dación, profesión de orfandad y dádiva humilde pero total. De este doble juego de desposesión y sobreabundancia dimana esa calidad humanísima que es, ya en los términos más nobles y universales, la reserva moral de mayor rendimiento en *Palabras a la oscuridad*.

\*

Los sobrados ejemplos de que me he valido hacen innecesario extendernos ahora demasiado en el análisis formal (métrico y de lenguaje) del libro. Con respecto a la primera de estas cuestiones, Brines

aborda aquí una prueba técnica de mayores bríos y de feliz resultado. Sin abandonar del todo el endecasílabo blanco (sobre el que compuso integralmente *Las brasas*), en el nuevo libro (y ya en los dos poemas recogidos en *El Santo Inocente*) emplea un verso libre medido, de especial eficacia en los poemas extensos y meditativos, así como los metros cortos o menores, en combinaciones variadas. Con ello logra un equilibrio entre densidad y flexibilidad, que contribuye a aligerar el peso de la lectura y a impedir el grave riesgo de la monotonía expresiva. En cuanto al lenguaje, éste exhibe una sobria belleza, una difícil sencillez; belleza y sencillez conseguidas por la eliminación de todo prosaísmo tanto como de la más mínima elaboración artificiosa. En los poemas largos, escritos por lo general en versos libres, el ritmo se acerca al de un suave tono conversacional, pero de una conversación casi susurrada, aunque en nada hermética. Por el contrario, como ya se indicó, las continuas ventanas abiertas a la realidad exterior le suministran los más diversos datos del mundo; pero esos datos, tamizados o depurados por la meditación emocionada, advienen al poema reducidos a sus esencias ejemplares, mas en absoluto descarnados o asépticos. El resultado es, pues, un lenguaje a la vez sensorial e íntimo, concreto y esencial, objetivo y entrelineado, naturalísimo en sus recursos idiomáticos y sorprendente en las reacciones emocionales que provoca. Menos aéreo y simbólico que el del Machado de las *Soledades*, esto es, con más peso de realidad conceptual y, por otra parte, con menor elocuencia y mayor fluidez sintáctica a que el del Cernuda último (poetas que si aquí se mencionan como puntos de relación, es porque, a pesar de las naturales diferencias entre ellos y entre ellos y Brines, la palabra de este último se sitúa en los ámbitos poéticos que aquellos dos grandes maestros han abierto en la lírica española de posguerra).

\*

Si recordamos, y ya para concluir, aquella desgarrada impresión de vacío total que nos aguardaba en los finales mismos del libro, nos será fácil justificar su título. Todo él no es sino un cuerpo aparentemente vivo de palabras, pero sentenciadas, como cualquier otro ser de la realidad, a la oscuridad. Algo tal vez más permanente que el hombre perecedero que las escribió, pero también abocado a su misma penosa consunción en sombra y humo. No conviene, sin embargo, engañarse. Ese hombre, su autor, ha tenido la salud mental necesaria y la entereza de organizar inteligentemente esas palabras y de estructurar con ellas una cosmogonía y una historia. Es cierto que se trata de una cosmogonía nihilista, donde toda una maravillosa creación

recibe injustamente el más cruel veredicto. Y de una historia, la del ser humano, por igual modo dolorosa y absurda. Pero en una y otra han entrado las más hermosas entidades vitales: en aquélla, una naturaleza deslumbrante y pródiga; en ésta, en la historia del hombre, la posibilidad del amor y de las más altas virtudes (bondad, nobleza, piedad, justicia, dignidad). De todo ello quedan agradecidos testimonios en *Palabras...* La gradación de esas presencias, con el ineluctable final hacia donde fluyen, no puede ser más sabia por lo que tiene de lógica y fatal. Al comienzo (sección I) vemos al hombre aferrado a la tierra, a su tierra, por aquella *vieja ley* del corazón. Después, la partida hacia el mundo de fuera, el inicio del viaje (sección II) y el autorreconocimiento en el hombre de otros tiempos mediante una incursión dentro de la Historia, lo cual es otra forma de moverse, esta vez hacia el pasado (sección III). Luego la estancia en extraño suelo, el descanso que el viaje a veces demanda (los poemas, escritos en Inglaterra, de la sección IV), y la permanencia voluntaria, también más conmovida, en un entrañable territorio, que no deja por ello de ser fugitivo: el del amor (sección V). Hasta aquí el sentido ha sido de movimiento, de marcha, de exploración hacia el futuro y lo desconocido. Pero se va imponiendo un freno, un ritmo más lento y pausado, consecuencia del natural cansancio, de la caída de la fe. Es la hora de la mirada introspectiva: el recuento de la sección VI («Relato superviviente»). Y al final (sección VII) no se dará la llegada a ninguna tierra prometida ni la vuelta a una imposible Itaca. Ulises sin regreso no puede descubrir más que un único destino: su propia soledad y su propia irrealidad en la imagen de su misma figura, ya borrándose, como el mundo real que le sobrevivirá, pero no mucho más. Mas en el camino ha habido ocasionalmente estaciones cuya hermosura, física o espiritual, el poeta ha creído un deber cantar con devoción y entusiasmo. Y así lo ha hecho, libre de reservas, pero sin espejismos, dando con ello una prueba rotunda de una fuerte vitalidad moral. Tal es, en suma, la vieja historia, que nos cuenta otra vez sin amargura, mas con renovado temblor, *Palabras a la oscuridad*.

\*

Y de ahí también su complejidad (no hay una sola negativa visión de la existencia) y su madurez (el dolor es domeñado; la alegría, serena; el poeta que lo ha escrito conoce de siempre la inutilidad de los movimientos extremos del espíritu). Y tal es lo que, desde un principio, queríamos justificar. *Palabras a la oscuridad* sitúa a su autor como un poeta en el total dominio de su oficio, con una concepción del

mundo y una expresión personalísimas. Hay una promoción española que, si bien surgida desde antes, va ya a redondear conscientemente hacia 1960 una definida poética y una crítica voluntad de estilo, resumibles en el empeño de conocimiento, ampliación y profundización de la realidad mediante el ejercicio honesto y auténtico, nunca gratuito ni superficialmente lúdico o experimental, de la palabra poética. Esa promoción llena históricamente con su gestión la última década de la lírica española, abriendo para ésta nuevos y fértiles horizontes, por donde aún se puede provechosamente transitar, a despecho de airadas voces que claman delirantemente por un trabajo demoledor, de barro y destrucción totales. El tiempo dirá, en suma, la última verdad. Entre tanto, *Palabras a la oscuridad* representa, dentro de la promoción aludida, uno de sus mayores y más resistentes logros; llamado a ganar para sí, por su autenticidad, esto es, por su evitación de modos y de modas, una virtual y legítima vigencia.

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ  
Hunter College of The City University of New York  
NEW YORK, N. Y. 10021, USA