

BID. T. 6446

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**FACULTAT DE FILOLOGIA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

**MACROTEXTO POÉTICO Y CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA  
(UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA  
DE FRANCISCO BRINES)**

**TESIS DOCTORAL**

**PRESENTADA POR:**

**Sergio Arlandis López**

**DIRIGIDA POR:**

**Dr. Arcadio López-Casanova**

**Valencia, 2005**

UMI Number: U607538

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607538

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.  
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346



*A mi futuro hijo, a quien espero en  
otra nueva aventura, más intensa*

b 17344773

i 20065971

CB 0001904236







# ÍNDICE

<b>PALABRAS PRELIMINARES</b> .....	15
<b>CAPÍTULO I: Fundamentos teóricos y metodológicos</b> .....	25
<b>1.1. Hacia una definición del macrotexto poético</b> .....	27
<b>1.2. La aventura mítica como estructura “profunda”</b>	
<i>de la obra</i> .....	59
<b>1.2.1. El método crítico: la mitocrítica</b> .....	62
<b>1.2.2. Mito y arquetipo</b> .....	71
<b>1.2.3. Mitema, mitologema y motivo</b>	
(simbolismo mítico).....	89
<b>1.2.4. Mito personal</b> .....	93
<b>CAPÍTULO II: La trayectoria poética de Francisco Brines</b> .....	97
<b>2.1. Una notas contextuales. La poesía española</b>	
<i>de posguerra: el grupo poético de los 50</i> .....	99
<b>2.2. Rasgos generales de la poesía de Francisco Brines</b> .....	143



<b>CAPÍTULO III: La composición macrotextual de <i>Las brasas</i>.....</b>	<b>209</b>
<b>3.1. Los formantes dispositivos del macrotexto poético.....</b>	<b>211</b>
<b>3.1.1. El título.....</b>	<b>213</b>
<b>3.1.2. Los lemas.....</b>	<b>228</b>
<b>3.1.3. Reglas dispositivas.....</b>	<b>236</b>
<b>3.2. La estructura mítica de <i>Las brasas</i>.....</b>	<b>263</b>
<b>3.2.1. Generalidades sobre la <i>aventura mítica</i> del héroe:</b>	
<b>actualización y transformación del monomito.....</b>	<b>265</b>
<b>3.2.2. “Poemas de la vida vieja” y la vocación</b>	
<b>del regreso.....</b>	<b>278</b>
<b>3.2.2.1. El cruce del umbral (el reencuentro).....</b>	<b>281</b>
<b>3.2.2.2. Conciencia del tiempo.....</b>	<b>288</b>
<b>3.2.2.3. La posesión de los dos mundos.....</b>	<b>316</b>
<b>3.2.2.4. Cumplimiento final del destino.....</b>	<b>323</b>
<b>3.2.3. “El Barranco de los pájaros”: la ascensión</b>	
<b>del <i>homo viator</i>.....</b>	<b>336</b>
<b>3.2.3.1. Aproximación a la estructura de <i>viaje</i>.....</b>	<b>336</b>
<b>3.2.3.2. La salida al mundo.....</b>	<b>358</b>
<b>3.2.3.3. La aventura transformadora.....</b>	<b>363</b>

3.2.3.4. El encumbramiento.....	375
3.2.4. “Otras mismas vidas”: el amor como centro.....	393
3.2.5. El esquema cerrado como diseño interior.....	420
<b>3.3. Elaboración del mito personal: el fracaso final</b>	
<i>de su destino</i> .....	439
3.3.1. Algunos conceptos generales en torno	
a la actorización lírica.....	441
3.3.2. La desolación del hombre viejo: tensión	
entre libertad y encarcelamiento.....	449
3.3.3. La dimensión mítica del protagonista lírico.....	466
3.3.4. Un último vector de protagonización:	
la modalización lírica.....	488
<b>3.4. Mitificación del espacio: lugares de iniciación,</b>	
<i>lugares de revelación</i> .....	493
3.4.1. La casa.....	498
3.4.2. El jardín, el bosque y la ciudad.....	513
3.4.3. La montaña.....	531

Índice

3.5. <i>Las estructuras temporales: los ciclos celestes</i> .....	541
3.5.1. La permanente amenaza de la sombra.....	543
3.5.2. El ciclo de la ascensión: visión del tiempo cumplido.....	552
3.5.3. La certeza del tiempo: el mismo cumplimiento, las mismas vidas.....	559
<b>CONCLUSIONES</b> .....	565
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	587
1. Bibliografía poética de Francisco Brines.....	589
2. Bibliografía sobre la poesía de Francisco Brines. Estudios, artículos, entrevistas.....	595
3. Bibliografía consultada sobre teorías literarias y metodología crítica.....	619
4. Selección bibliográfica sobre poesía española contemporánea.....	647
<b>APÉNDICE</b> .....	663
1. Índice de los poemas de <i>Las brasas</i> según la edición de 1997.....	665
2. Índice de Figuras .....	667

*¿Cómo mostrar la imagen de la vida?  
Habrá de ser vertiginosa, fértil  
y a la vez, árida.*

FRANCISCO BRINES

*Escribir empieza con la mirada de Orfeo*

MAURICE BLANCHOT

*Dentro de mí ¿qué espejo  
conserva mis imágenes,  
y qué río, las hojas  
caídas de este instante?*

JAIME SILES

*Pues mi destino  
creí común, y de mi mal participe  
la humana especie*

LEOPARDI







# **PALABRAS PRELIMINARES**



## *Introducción*

## *Introducción*

Toda investigación literaria requiere una interior transformación del crítico que la lleva a cabo: debe ser parte integrante del texto, intercambiar informaciones, completarlo, habilitarlo, ahondar en él que es, si bien se mira, un ahondar en sí mismo, pues la implicación que se llega a tener con el libro o con el poeta excede los límites de una profesión al uso, hasta que ya no es que forme parte de tu vida, sino que es tu propia vida en sí. Sin duda, la mirada define al hombre, más incluso que el pensamiento: del primero emana el contacto directo con el mundo, su experiencia; del segundo su entendimiento, su calibre en tanto vivencia. El crítico literario, pensamos, no puede quedar tan sólo en este segundo plano: debe intervenir, mostrar su pasión al mismo compás que lo muestra una obra literaria; así, los resultados no es que vayan a ser más favorables (ya que nada garantiza el ser un apasionado de la literatura para considerarse un buen crítico literario), pero al menos podemos atisbar una honestidad lectora e investigadora que no se puede reprochar (sí corregir y orientar) aun en el peor de los casos, pues lo reprochable no es la pasión, sino su carestía. Cada vez estamos más convencidos que la crítica literaria no sólo debe manejar- y saber hacerlo- datos y estadísticas de toda índole, sino adentrarse en ese

### *Introducción*

terreno de la sensibilidad, pues al fin y al cabo la literatura se construye, siempre, desde la sensibilización del hombre con algún dato de la Vida (vivida o imaginada). Baste este dato para, al menos, advertir que el presente estudio tuvo como primera e indispensable premisa plantear el estudio de una obra literaria- *Las brasas* de Francisco Brines- desde la sensibilidad y no desde la rígida aplicación de un método por encima del propio texto, sólo así pensamos que podía ser criticable o matizable, pero nunca reprochable.

De hecho, la configuración de la presente Tesis doctoral partió, como si de una aventura mítica se tratase, de salir al mundo en busca del descubrimiento de la teoría literaria, de su aplicación filológica y de sus postreros hallazgos. Nosotros también tuvimos que cruzar el primer umbral y adentrarnos en un mundo de caos y claridad, de orden y oscuridad, donde la amplia, amplísima, bibliografía se presentaba como insalvable prueba de iniciación. El objetivo, pese a cumplir con lo estipulado y atravesar este bosque de teorías e hipótesis hermenéuticas, no era volver a crear ese mismo efecto aglutinador de contenidos, válidos- sí- pero no siempre ajustados a ese fin que nos habíamos marcado en un principio: revelar las clase simbólicas del mundo poético brinesiano a través de una metodología de trabajo que todavía no se ha

### *Introducción*

desarrollado en la crítica literaria española, máxime cuando, recientemente (nuestro trabajo ya estaba plenamente perfilado), Antonio García Berrio y Teresa Hernández reclamaban que se dieran estudios en torno a la descripción y valoración de las obras literarias con el fin de “explicar sus contenidos y la forma expresiva con que se representan. La labor crítica es por tanto una tarea útil de mediación, en todos sus niveles y modalidades, ejercida por especialistas capaces de aclarar y valorar para los lectores comunes la estructura, el mensaje y la calidad de las obras literarias” (2004: 24). Con este fin decidimos establecer un diálogo certero con las teorías literarias y las metodologías de análisis de muy diversa índole y tradición, buscando dar con una fórmula capaz de vehicular aquello que nos habíamos propuesto desde un principio. En este sentido, la teoría del macrotexto poético no sólo ha sido olvidada (o apenas desarrollada en España, por lo que el presente estudio resulta pionero en este campo) sino que, sin duda, era la que mejor se ajustaba a la hora de abordar la singular composición estructural de *Las brasas*.

Además, al tiempo que yo iba construyendo mi propio destino investigador, cual Ulises, iban surgiendo amplios estudios sobre Brines, como los de Gómez Toré (2002), Andújar Almansa (2003), García

### *Introducción*

Berrio (2003) y David Pujante (2004), que hicieron de Brines un poeta *de moda* dentro del panorama crítico más actual. Aun así, pensamos que las aportaciones, en general, son escasas pues casi siempre que se aborda la figura de Brines se acaban repitiendo las mismas conclusiones que Bousoño (1985), José Olivio Jiménez (2001), Guillermo Carnero (1977), Jaime Siles (1992) o Duque Amusco (1979) ya había identificado con suma claridad. No quiero decir con esto que los anteriormente citados no aporten elementos de innovación: muy al contrario, son éstos los estudios que principalmente aportan nuevas teorías al respecto, pero, aún así, existen varias características de Brines que- no sabemos el motivo- apenas han llamado la atención, como, por ejemplo, su particular manera de articular sus libros, así como el conjunto de toda su obra.

Precisamente- y aunque este apunte atañe a aspectos estrictamente formales- informamos que la edición de *Las brasas* manejada para el presente estudio es la de 1997, *Poesía completa* al ser la señalada por el propio poeta como su “versión definitiva”: con el fin de aligerar el texto de notas hemos determinado colocar su referencia seguida del ejemplo expuesto, donde sólo se indicará el número de verso o versos y, si acaso, el número del poema, como, por ejemplo: (1, vv. 13-16). Para

## *Introducción*

cotejar la página a la que pertenece el ejemplo hemos dispuesto, en el apartado del Apéndice, un índice de poemas según esta edición de 1997, situando el número de los versos en la página o páginas a los que pertenece. Reiteramos nuestra intención: aligerar el texto de referencias. Igualmente, las referencias a poemas que pertenecen a otros libros del poeta vienen marcadas con el número de página del poema en cuestión- también de la edición de 1997- entre corchetes, como, por ejemplo: “Sísifo de la carne” [509] de *La última costa*. Estas técnicas, si acaso no extremadamente académicas, sí ayudaron a soportar de un mejor modo la configuración del trabajo dentro de esas transformadoras pruebas de iniciación que hemos vivido de manera tan intensa y que, desde aquí, hemos tratado de sintetizar en sumo grado.

Porque en ningún caso fue un camino apacible: quien hace una Tesis doctoral sabe, por experiencia, qué difícil es a veces la lenta ascensión hacia el conocimiento y qué forzoso e ese auténtico ejercicio académico que es la pertinencia de su enunciado y la capacidad de hacerse entendible. En todo caso, este trayecto, del que esperamos haber traído un mínimo de luz novedosa sobre la poesía de Brines y el concepto de macrotexto poético, contó también con seres tutelares- según diría Joseph Campbell y Mircea Eliade-, cuya presencia fue

### *Introducción*

decisiva en innumerables ocasiones: en primer lugar, quisiera mostrar mi más sentido agradecimiento a mi director de Tesis, D. Arcadio López-Casanova, quien vivió con intensidad mi trabajo, orientando, quitando oscuridades, aportando luces y tantas otras cosas tan imprescindibles para un joven investigador. También tengo el gusto de acordar de D<sup>a</sup> Evangelina Rodríguez no sólo como eficaz amiga, sino como inmejorable maestra (a la sombra y a la luz), a quien tanto en mi formación humana y académica. Con su buen quehacer nos quedamos, y con su luz, sobre todo con su luz, pues tuve muchas más noches que días en esta aventura iniciática. Igualmente debo agradecer a un amigo y gran poeta todo lo que hace (y ha hecho) por mí: D. Jaime Siles, de cuyos consejos concienzudos he ido librando- victorioso- otras batallas igualmente importantes. De su apoyo- bastón mágico- hemos sacado, en numerosas ocasiones, fuerzas necesarias para mejorar y seguir mejorando. Cómo no, debo mostrar mi gratitud y devoción a mi querido Francisco Brines, que ha mostrado ser incondicional amigo, astro-guía que tanto me ha aconsejado y tanto me ha enseñado, así como lo mucho que le debo a todos los niveles que un hombre pueda llegar a imaginar. Quiero recordar que la presente Tesis doctoral, así como otros tantos estudios anteriores que hemos publicado, no se hubiera podido llevar a

### *Introducción*

efecto si no hubiera sido por la Beca de Investigación que la Generalitat de València me concedió (nº ref. JVC/BC) en 2001.

Ya, por último- y aquí debo cortar pues necesitaríamos otra tesis sólo para agradecer a toda la gente que se lo merece con justicia, como, a Joan Oleza (por su generoso apoyo en aquello que siempre ha determinado como justo hacia nuestra persona) Irma Emiliozzi (desde mi más profunda admiración), Marta Haro, Fernando Operé, Lauara Sacarano, Jesús Bermúdez, José Luis Falcó, Claudio Rodríguez Fer y a Armando, el hombre de la fotocopidora (indispensable en muchos y penosos casos de apuradas urgencias), etc. recordar, decíamos, aquellas voces gratificantes que nos han acompañado fielmente en nuestro camino- mi familia, mi estimada familia a la que tanto tiempo le he robado: sobre todo a mi mujer, Clara, que me ha regalado el don más preciado y precioso que existe: la vida, *su vida*. Gracias a mis padres y suegros por hacer que el descenso al mundo de la edad adulta sea tan gratificante en vuestra compañía.

Ahora ya sólo a ustedes les queda juzgar si mi aventura mereció la pena más allá de nuestra apreciación personal.





# **CAPÍTULO I**

**FUNDAMENTOS TEÓRICOS**

**Y METODOLÓGICOS**



## **1.1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL MACROTEXTO**

### **POÉTICO**



Las vías metodológicas que han de llegar a la definición del macrotexto (formalismo, estilística, estructuralismo, generativismo, mitocrítica, etc.) se antojan dispares y hasta, en algunos casos, contradictorias; sin embargo, es cierto que el macrotexto es un elemento real y contrastable, que determina notoriamente la valoración de un análisis del texto dentro de las claves literarias detectadas en él y que excede- su existencia- a la figuración o no de una metodología en concreto: es, no obstante, una realidad artística que debe ser estudiada. En este caso, los que han lanzado mayor lucidez al respecto han sido Arcadio López-Casanova (2001) y Enrico Testa (1984) al ver, precisamente, el alto grado de incidencia que el diseño macrotextual de un poemario puede tener en su interpretación postrera y los vínculos de relación implícita que esos textos tan cohesionados tienen con la tradición literaria a la que pertenecen. En consecuencia, para Arcadio López-Casanova el macrotexto sería un

Conxunto dunha especial organicidade e cohesión, propiedades que veñen determinadas por uns elementos dispositivos (do seu deseño externo, paratexto, partes, número de poemas, distribución, correspondencias, etc.) e uns elementos estruturais que establecen a súa forma

interna (eixes ou isotopías temáticas, figurativas, pragmáticas, compositivas) (2001: 249).

Así, tendríamos una primera base de relación (la propia que se establece entre las partes) y una segunda base de esquematización, basada en ejes internos vinculantes (por ejemplo, el esquema lírico, simbólico, del *Cancionero* de tradición petrarquista, la *estructura mítica* del héroe, etc.), viendo en este caso que, partiendo del estudio de la particular estructura del texto (fundamentada en su *solo* y muy concreto acto creador), se acabaría pasando a una contrastación de esquemas culturales como modelos generales de. Bajo esta consideración Antón Popovic propuso el término de *metatesto* considerándolo como

texto tale che “avverta”, rimandi a, valuti l’opera altrui. La citazione, la trascrizione, la traduzione, la parodia ecc. sono un modello del loro prototesto. Il metatesto è un metasegno di un’opera già esistente. Si tratta di una specifica classe di testi intenzionali che “vivono” dell’arte ed esprimono il loro “rapporto” con testi precedenti dell’arte. Per il metatesto vale la regola della priorità dell’ontologia testuale sull’ontologia extratestuale (1979: 527).

Es decir, estaríamos ante un primer elemento de innovación estructural frente a un segundo elemento reglamentador, invariable como esquema base- *estructura de sentido*- pero variable en su más visible configuración a tenor de esos elementos de innovación tan singulares en cada autor. Los grados de importancia, en todo caso, no quedarían definidos, así que no existirían jerarquías entre esos elementos dispositivos (específicos) y estructurales (generales) ya que son complementarios entre sí, en su interrelación, tal y como muestra el siguiente cuadro:



FIG. 1: *Formantes del macrotexto poético*

En este sentido, ya el estudio de Enrico Testa había apuntado una sólida definición del macrotexto poético. De un lado, frente a las afirmaciones de Panigni (1980: 74), el macrotexto sólo atañe (en nuestra



consideración), dentro de la exclusividad que le concierne, a un singular libro que- eso sí- puede contrastarse con el resto de la obra del autor con el ánimo de apreciar, en todo caso, el nivel de recurrencia del esquema empleado y la evolución de los componentes simbólicos. De otro lado, tendríamos la definición de macrotexto que realiza a raíz del estudio previo de María Corti (1976: 145): “un’unità semiotica superiore al testo [...], un libro che rivela alla lettura sia una relazione semantica e strutturale assai stretta tra i suoi componenti sia un principio e un fondamento interni” (Testa, 1984: 131). A partir de aquí Testa remarca la relación de dependencia que se daría entre el texto y el macrotexto ya que los textos (componentes de un libro), singularmente analizados, se hacen valer de una estructura macrotextual para adquirir un mayor sentido- significado- a través de continuidades entre ellos, de modo que el entendimiento del poema, por ejemplo, puede quedar de manifiesto a raíz de la lectura de otros poemas integrantes del poemario o incluso inscribiéndolo dentro de una tradición en concreto (por ejemplo, la tópica amatoria). Por otro lado, entiende que el macrotexto se define, en verdad, por tender unas líneas remarcadoras (como si fuera el objetivo de una cámara cinematográfica) que encuadran el propio texto que es, a fin de cuentas, el que realmente posee el principal sentido del poema, ya

que el resorte del macrotexto sólo sería- como dijimos- unas simples líneas divisorias sin valor previo alguno. Pero esto puede hacernos llegar al error de su valoración como una suma sin más de constituyentes o formantes textuales. Frente a ello Enrico Testa alega que el macrotexto constituye el significado más amplio de la colección de textos y que, por este motivo, no podemos entender como tal la suma, sin más, de los componentes, ya que no es la adición lo que les caracteriza, sino la *integración* que, en una sustancial dinamicidad de los propósitos y de las relaciones “istituici all’interno del libro una progressione, la quale, di poesia in poesia, subisce e suggerisce modificazioni e ristrutturazioni” (Testa, 1984: 132). Por tanto, la organización de un macrotexto se fundamentará sobre su coherencia interna pese a ser un elemento externo, lo que equivaldrá a entenderlo como la mayor organización del significado global del libro (condensación) y, en consecuencia, de su comprensión final como conjunto<sup>1</sup>. Ahora bien, la coherencia de un

---

<sup>1</sup> Susana Reisz de Rivarola (1989: 215 y ss.) ha abordado algunos de los principales mecanismos (siempre entendidos como válidos para la confección de una posible definición del macrotexto poético) que aseguran esta propiedad- *la coherencia*- del texto y cómo el criterio literario puede liberar al texto poético (*dictum*) de las constricciones vigentes en la comunicación cotidiana, formalizando así otros tipos de coherencia que serían, en este caso, propios de su concreto *sistema*. De las conclusiones de su estudio destacamos dos aspectos que, en mayor medida, nos resultan hábiles para una delimitación del concepto de macrotexto conforme a nuestra orientación: 1) La conexión es la interdependencia semántica de las frases por parejas, mediante uso de *conectivos*; así, dos proposiciones serían conectables con un conectivo cuando denotaran hechos relacionados en el

texto narrativo no tiene por qué ser exactamente igual a la coherencia de la lírica, por eso, Enrico Testa cree conveniente ofrecer una definición de coherencia más allá de la formulada por Teun A. van Dijk (1980) o Wolfgang Dressler (1974) entre otros, basándose, esta vez, en las

---

mismo mundo posible o en mundos accesibles o relacionados. 2) Podemos determinar que un discurso siempre es “acerca de”, lo que nos lleva a la consideración de un tema o temas principales, entendiéndose como *tópico de discurso o macroestructura semántica* que, para van Dijk sería “una proposición vinculada por el conjunto unido de proposiciones expresadas por la secuencia”(1980: 203), de modo que la presencia de un *tópico de discurso* (o de varios alternativos) es lo que asegura la coherencia global de una secuencia de frases y, en sentido más amplio, de un texto encadenado: “las frases no se interpretan en modelos aislados, sino en relación con la interpretación de frases relacionados en modelos relacionales” (Dijk, 1980: 151). Un factor que, no olvidemos, trató de abolir por ejemplo el surrealismo con la noción de *escritura automática*, pero que, sin embargo, no dejó de ser un propósito de dinamitar la norma causal del texto que no llegó, salvo en muy contadas excepciones, a llevarse a cabo, pues como apunta Reisz de Rivarola (1989: 217), es ésta- la coherencia- una “condición mínima indispensable para la aceptabilidad de un texto” y, en este sentido, los mismos textos surrealistas acabaron cifándose a un mínimo de coherencia conectiva (basada en la recuperación imaginativa, en la reconstrucción simbólica de ciertos arquetipos, etc.), si bien de un orden estrictamente poético, no carente, precisamente, de un mínimo de reglamentaciones internas propias de su particular sistema como índice de inteligibilidad.

Esta coherencia lineal, no obstante, no deja de ser un factor propio del discurso o habla natural, pero en la poesía contemporánea suelen encontrarse secuencias de oraciones no conectadas o sólo parcialmente conectadas formando por ejemplo un verso, pero a las que se les puede atribuir cierto talante unitivo, cohesionado a través de una modulación de muy diversa índole. Sin embargo, como señala Reisz de Rivarola, también en poesía pueden darse discursos poéticos localmente conectados por recurrencias léxicas o de otro tipo y carentes, no obstante, de un *tópico de discurso* capaz de abarcar el conjunto. Aunque, desde nuestra perspectiva, ¿estas “recurrencias” no serían otro tipo de conectores discursivos? ¿no es la propia visión de conjunto la que determina cuáles son dichas “recurrencias”? Creemos que el problema estriba entre la noción de estructura (reglamentación de un sistema que permite una variabilidad de combinación entre sus componentes) y la linealidad del discurso textual, visto éste último desde su causalidad conectiva, cuando, precisamente el lenguaje poético se puede regir por unos índices de cohesión muy variados e igualmente válidos, como el fónico, el pragmático, etc.

siguientes valoraciones de M. E. Conte: “la connessione delle parti di un tutto, la cohesione semantica e/o pragmatica, l’integrarsi in testo di più enunciati e/o di più enunciazioni” (1980: 136). La coherencia, pues, como factor indispensable y necesario de la textualidad, así que resulta casi inherente ya al sistema literario ese factor “coherente”, aunque no lo sea realmente, pues estaríamos hablando siempre de una lógica del texto que, en algunos casos (y sobre todo en la lírica frente al relato), parece no acoplarse por completo, pese a que siempre haya ese mínimo componente de “textualidad” (Testa, 1984: 132-133). Los elementos que posibilitarán la propia coherencia de un texto serán, a la postre, los *conectores* y, por tanto, el análisis de un macrotexto deberá hacer especial hincapié en la localización de estos elementos, llamémoslos “funcionales”.

No obstante la coherencia macrotextual, según la concibe Testa, vendría motivada por dos aspectos: *a)* coherencia semántica de los textos del libro; *b)* coherencia de los rasgos redundantes y de los “regresos” semánticos, entendiendo estos como correspondencias justificadas por el intercambio de información y sentido. Una vez establecidas estas dos categorías de la unidad “textualizada” resultaría equivocado pensar que esa coherencia semántica hubiera agotado por

entero las posibilidades cohesivas del texto (macrotexto) poético: esto, en todo caso, sólo apuntaría a una lectura más, con un fundamento determinado por una combinación semántico-formal que, por otra parte, no siempre se determina como la máxima exposición de las características del texto: es más, baste situarse frente a un texto propio del movimiento simbolista para detectar que sus lecturas serían, a un mismo tiempo, muchas y simultáneas (polisémicas) debido, precisamente, a esa *tensión disonante* entre la abstracción del contenido (vago y difuso en su representación) y el pulido cuidado de la forma-conciencia clarividente (Friedrich, 1959: 128)-. Pero además, pese a la localización de esos relevantes elementos estructurantes o *factores incidenciales* que más tarde definiremos, no estaríamos cerrando la posibilidad, más que segura, de seguir estableciendo nexos de unión entre las partes del macrotexto. En definitiva, Enrico Testa no diferiría demasiado de esa concepción de la obra literaria como totalidad y como sintonía de varios niveles estructurales que son los que, al fin, nos hacen reconocer un texto como literario o no, aunque siempre se haya defendido el carácter azaroso de tal condición (García Berrio, 1994: 89), al igual que nos ayuda a comprender los grados de “textualidad” que existen dentro del correcto uso del lenguaje. El macrotexto sería, para

Testa, la síntesis del *continuum* de relaciones textuales operantes vistas desde su coherencia e interdependencia de sentido:

Un modello della coerenza del macrotesto poetico sarà un modello della coerenza strutturale e funzionale e mirerà a ricostruire gli elementi coesivi e le loro relazioni, integrando in sé i dati della coerenza semantica, in un nexo imprescindibile senso = relazioni tematiche. Questo comporta la considerazione di una serie particolare di fenomeni testuali che adempiono al compito di distribuire e canalizzare l'informazione del libro secondo un piano che spesso fa corpo unico con le dominanti tematiche (1984: 137).

Precisamente el gran valor filológico de su trabajo resulta de esa remarcación de los *elementos cohesivos* que son, al fin y al cabo, el principal fundamento de la configuración macrotectual de un libro. Así, establecería dos categorías principales que, en ningún caso, tendrían jerarquía establecida según su orden dentro de la exposición del análisis, ya que esto sólo dependerá del gusto del propio crítico: por un lado, basándose en el sistema greimasiano de las *isotopías*<sup>2</sup>, tendríamos, en

---

<sup>2</sup> El propio Greimas (1973: 222) entendió por isotopía un haz de categorías semánticas redundantes, subyacentes al discurso considerado en tanto conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del texto: en este sentido, la isotopía no es un “algo” que se aplica, sino que es la explicación de ese “algo” aplicado. Sin olvidar que Greimas había remarcado, dentro del

primer lugar, aquellos elementos de cohesión semántica en el que quedarían englobados los siguientes constituyentes o premisas para determinar si estamos o no ante un macrotexto poético:

a) *Isotopía semántica*: “La ricorrenza di determinati dati semici e la loro sucesiva disposizione in temi sono le condizioni minimali dell’esistenza di un’isotopia semantica [...] della strutturazione, cioè, ad un medesimo livello di senso di elmenti semanticamente omogenei” (1984: 139-140).

---

gesto crítico, dos niveles jerarquizados: primero, acceder a las estructuras narrativas (nivel inmanente), es decir, generales; y segundo, analizar las estructuras lingüísticas (nivel aparente) a través de los cuales se acabaría plasmando el nivel inmanente.

Desde el plano del significado, un texto es, de por sí, plurisotópico ya que está sometido a diferentes niveles de codificación que, al entrecruzarse, determinan lexemas polisémicos y “distorsiones textuales” (Marchese / Forradellas, 2000: 223-224). Así, los fenómenos de connotación dependerán de la plurisotopía del discurso literario que se sirve, a su vez, de un sistema denotativo como isotopía básica sobre la que elabora el sistema de connotaciones, distinto de aquel. De este modo, una lectura correcta deberá construir los modelos de varias isotopías paralelas que caracterizan al texto bien en el plano del contenido (isotopías semánticas) o bien en el plano de la expresión-isotopías fonoprosódicas- (Greimas, 1971: 9). Por tanto, el gran logro de Greimas fue el de unificar la Lingüística Estructural con la Semántica. No obstante entendemos que la isotopía es, por lo general un eje o vector de cualquier nivel, no sólo semántico, sino también pragmático, morfológico, fónico, sintáctico, de la articulación propia de la cohesión de un texto (López-Casanova, 2001: 237). En cierto modo, el concepto de isotopía venía a corroborar el planteamiento *lotmaniano* de jerarquías internas de dependencias (Lotman, 1988: 73 y *ss.*), de tal modo que ésta trataría, precisamente, de mostrar el texto como la constitución de un conjunto jerárquico de significaciones favoreciendo, así, la unidad y coherencia del texto (Greimas, 1971: 105 y *ss.*). Y es éste, en consecuencia, el valor más destacado por nuestra parte que, si bien no es el único, sirve para esbozar los ejes relacionales del texto poético.

Por tanto, un tema o sentido dominante como condimento indispensable de la unidad del texto.

b) *Combinación de los temas*: salvando la propia autonomía de los poemas, sus respectivas temáticas deben ser complementarias entre sí y guardar relación directa, añadiendo mayor carga de sentido a la visión general del poemario.

c) *Isotopía temporal y espacial*: estas líneas de sentido no sólo vendrán determinadas por el desarrollo argumental del libro, sino también por otros niveles de relación- también progresivos e incidenciales- como son las estructuras temporales y espaciales, ya que en la propia evolución espacio-temporal reside, en gran medida, el marco de la acción principal.

d) *Isotopía de la persona*: atañe a la figuración propia del plano del enunciado y se escuda en la continuidad de la representación del protagonista lírico, es decir, continuidad en la actorialización lírica, pero también de la voz discursiva en caso de carecer de protagonista específico: “costituito, in larga misura, dal gioco alterno del suo rapportarsi a funzioni già



codificate (lirica, narrativa, ecc.) e dal suo differenziarsi da esse” (1984: 142).

d) *Progresión del sentido*: como indica el propio Testa, “Questo componente del modello macrostrutturale indica, quindi, il camino del senso da un punto ad un altro e va idealmente posto al di sopra delle isotopie e dei rapporti tematici, dal momento che sussiste solo grazie ad essi e, nello stesso tempo, li determina” (1984: 143). Es decir, hay que constatar una evolución interna, un desarrollo que sirva de confrontación entre las diferentes partes, lo que, paradójicamente, añadirá mayor carga conectiva entre ellas.

En segundo lugar tendríamos aquellos componentes propios de la disposición del texto (elementos con un matiz más formal). Serían, pues, los *formantes dispositivos* propios de la organicidad externa- el diseño- , de tal modo que existirá, al final, una recurrencia temática potenciada a través de un equilibrio estructural (formal), formando, así, un solo organismo cuya dinámica interior sea perceptible en la lectura y dé, nuevamente, sentido de unidad, de correspondencia interna entre los componentes. Dentro de estos formantes dispositivos estarían, a juicio

de Testa (aunque valiéndose, a su vez, de los estudios de B. Hernstein Smith [1968]), los siguientes:

a) *Señales de inicio y de final*: prototipo de esquema cerrado que, apoyándose en la valoración funcional de un elemento que inaugure el peculiar mundo poético del libro y otro que, por otro lado, lo cierre para dar así buena cuenta del progreso interior: “Si potrebbe quindi affermare che il segnale d’inizio adempie ad una funzione non solo vocativa ma anche pre-informativa e cataforica” mientras que la señal de cierre “è, invece, anafórica: rinvia ai testi precedenti, completando l’immagine che ci siamo nel corso della lettura” (1984: 145). Son formantes que, sin duda, potencian la coherencia interna del texto y le dan un primer marco estructural o esquema al conjunto del libro que quedaría enmarcado bien de un modo explícito en la estructura externa, o bien más implícitamente en una estructura interna basada en las correspondencias de sentido y en el desarrollo interior del libro.

b) *El título*: a partir de la descripción del título dentro de esa coherencia semántica a través de la disposición formal, tendríamos tres elementos a analizar y relacionar:

b.1.) El título de la obra en conjunto: que ha de demostrar, en el mejor de los casos, la línea temática principal del libro.

b.2.) El título de las diferentes partes que componen la obra: y éstos, a su vez, confrontarlos (sistema de relaciones) no sólo con los propios poemas que conforman la parte en cuestión, sino también con el resto de títulos propios de otras partes, para testificar, finalmente, si de esa confrontación se advierte algún tipo de relación explícita o implícita que dé noción de progreso interior o evolución.

b.3.) El título de los poemas: nuevamente se repetiría el caso anterior, ya que, primero, confrontaríamos el título con el texto en sí, para, posteriormente, establecer las posibles vinculaciones (complementación semántica) con el resto de títulos que componen las partes, y así progresivamente.

c) *División interna*: es el factor principal para revelar que un texto poético es, ante todo, un artificio, una composición creada bajo una intencionalidad no sólo emotiva, sino también creativa<sup>3</sup>. En tanto distribución de los poemas dentro de un todo coordinado, podemos encontrarnos dos tipos de construcciones: las de cierta tradición literaria (esquemas dados de antemano) y las más personales que estarían, por otro lado, a expensas de esa voluntad encubridora del autor. No obstante, suelen coincidir, sobre esta base, los esquemas simétricos y los asimétricos respectivamente, ya que, en numerosos casos, pese a la medida distribución de los textos éstos no están dispuestos de un modo encuadrable explícitamente simétrico, sino que, por el contrario, no existe entre ellos este tipo de interrelación y, en consecuencia, el esquema, sin dejar de presentar una poderosa organicidad, se muestra asimétrico. Aún así, la división interna

---

<sup>3</sup> Se aprecia, a tenor de esta afirmación la vinculación de Enrico Testa con la crítica literaria de inspiración semiológica que considera el texto como productividad signica, como una operación escritural de distintos niveles, incluso inconscientes, pero de una fuerte carga creativa del autor, siempre en base de una intención de comunicar, ya inherente a todo signo: la escritura es, en este sentido, un peculiar uso del código lingüístico. (Reis, 1981: 266).

del texto “è usato per dare un aspetto di coesione a quanto ne è privo” (Testa, 1984: 147), sea o no con base simétrica.

d) *La poesía de la poética*: sería, por decirlo de algún modo, el poema-referente (frecuentemente céntrico) que indica la intencionalidad del texto o las líneas generales y sintéticas del “arte poético” defendido por el autor, “ci informano sui suoi fondamenti nodi tematici e ci istruiscono alla decodifica [...] Non sempre l’attestazione di poetica di un macrotesto si coagula in una sola poesia; spesso si disemina in varie liriche. In questo caso le enunciazioni programmatiche si distribuiscono in segnali esplicativi sparsi nel corso del libro” (Testa, 1984: 147). Sin embargo, no es requisito imprescindible dentro del esquema estructural del macrotesto.

e) *Referencia a la estructura tópica (literaria o antropológica)*: aquí entrarían los esquemas fijados como el *Cancionero*, la *estructura mítica* de iniciación del héroe, la *cosmogonía* o modelos propiamente heredados (y desarrollados) de la tópica literaria, etc. y serían modelos ya establecidos (con unos indicadores y unas partes ya muy determinadas por la tradición cultural y por los estudios propios a la antropología)

que sirven de base o soporte principal del macrotexto en su nivel, también, simbólico; de tal modo que no sólo los formantes dispositivos y las isotopía semánticas obtendrían, de por sí (y a tenor de su interrelación) un sentido unitario, sino que, además, mediante la reformulación de algunos esquemas tan significativos, la organización del texto ganaría “otros” valores de sentido y significación propios de estos esquemas. Enrico Testa pone, como ejemplo, la estructura del *Canzoniere* petrarquesco como base de “la propria strutturazione interna dalle precedenti tradizioni didattica e narrativa a traer da esse una ragione della sua compatta testualità. I modelli extrapoetici entrano, quindi, in gioco nella formazione di un organismo macrotestuale come dei generatori di coesione” (1984: 148) enlazando, con ello, con aquella anterior referencia de Popovic y su término *metatesto*. Por tanto, estos modelos o diseños no inmanentes al texto poético, servirían para dotar de mayor coherencia (según la determinada como propia de estos esquemas) al conjunto del libro y daría cumplida justificación a la distribución de las partes con respecto al modelo seguido. Aunque Testa no se inclina por una mínima definición de estas

estructuras antropológicas, psicoliterarias, etc, hemos considerado oportuno, en este caso, avanzar, por nuestra parte, una muy breve tipología al respecto, ya que, mediante la lectura de varios poemarios con base macrotextual, tan sólo hemos detectado, hasta la fecha, estos cuatro tipos de esquema prefijados, ya que el objetivo del presente estudio no es sistematizar un *corpus* de macrotextos, sino emplear una metodología novedosa para abordar la figura de Francisco Brines a través de una obra poética en concreto:

e.1) Estructura tópica o de tradición literaria: Por ejemplo, todos aquellos libros que se adecuan al esquema del *Cancionero* petrarquesco como *El rayo que no cesa* (1936) de Miguel Hernández (López-Casanova, 1998), *Razón de amor* (1936) de Pedro Salinas o *Misteriosa presencia* (1936) de Juan Gil-Albert de temática homoerótica<sup>4</sup>. Pues como afirma Anton Popovic (justificando excesivamente su teoría), la “formazione della tradizione e la sua poiezione si realizzano anche quando un autore vuole essere indipendente da essa. In rapporto alla

---

<sup>4</sup> Cabe resaltar la curiosa coincidencia en la fecha de publicación de estas obras cuyo modelo es el *Cancionero* petrarquesco : 1936, como si se tratara de una línea con firma generacional pese a la singularidad con la que se desarrolla en cada poeta. No obstante resulta reseñable este dato para ser susceptible de tenerse en cuenta a la hora de analizar la poesía de la década de los treinta.

tradizione, ogni strategia di un autore è un'operazione metatestuale su un piano superiore" (1979: 536).

e.2) Estructura mítica del héroe: quizás sea la más empleada dentro de la tradición literaria, ya que, según el esquema fijado por Joseph Campbell en torno al "monomito", éste admite variaciones internas de toda índole. Suele aplicarse en textos de cierto signo indagador en la conciencia interior del ser humano, en la búsqueda de sentido en la vida, la vida como viaje (Mariño / Oliva, 2004), el regreso, el descenso, etc. a este esquema se ajustarían, sin duda, textos como *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón Jiménez (Verhesen, 1957: 89-118), *La destrucción o el amor* (1935) de Vicente Aleixandre, *Las brasas* de Francisco Brines, *Desolación de la quimera* (1962) de Luis Cernuda (Silver, 1996), *Metropolitano* (1957) de Carlos Barral, *Cuaderno de Nueva York* (1998) de José Hierro, así hasta conformar un amplísimo número de obras que, lejos de tenerse bajo esta consideración, pudieran clasificarse como de "iniciación" hacia el conocimiento de sí mismo y del mundo.



e.3) Estructura ritual: aquella que adopta un esquema propio de rituales o celebraciones religiosas (no sólo cristianas) y que, en algunos casos, atiende también, como rito, a la exaltación del ciclo cosmogónico del *renacer / morir*, o también como narración de la Creación de un espacio profano en un ámbito mágico de revelación. Dentro de este diseño estructural podemos encontrar textos como *Conjuros* (1958) de Claudio Rodríguez o *Misa Solemne* (1965) de Manuel Mantero así como *Juicio final* (1969) de Miguel Fernández.

e.4.) Estructura temporal (cosmogonía): que trataría de recrear temporalmente la creación del mundo y del universo en cuanto obra; es decir, no en su transformación final, sino en su proceso mismo de transformación. Los ejemplos más evidentes serían *Sombra del Paraíso* (1944) de Aleixandre o *Cántico* (1928) de Jorge Guillén. Como recuerda Mircea Eliade, el mito cosmogónico sirve de modelo arquetípico “para todas las *creaciones*, cualquiera que sea el plano en que tengan lugar: biológico, psicológico, espiritual. La función principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas” (2000: 575). Por tanto ese

*modelo* siempre se reitera en la creación de “algo” (sea animado o inanimado); pero Eliade entiende que esa creación de un ámbito mágico-religioso un espacio profano (sea cual sea su creencia) es, además, arquetipo de todo un conjunto de mitos y de sistemas rituales y es esto lo que determina, en sí, la imagen mítica, su trascendencia como signo ejemplar. Bajo esta consideración el propio Eliade acabaría entendiendo- y no somos del todo afines a su conclusión final- que “participan todos [las estructuras simbólicas] del mito cosmogónico, aunque en más de un caso no se trate de *mitos* propiamente dichos, sino de rituales o de *signos*” (2000: 578), de ahí la estrecha vinculación que se evidencia en los modelos propuestos aquí. Pero la reversibilidad, uno de los factores que para Eliade constituye el mito cosmogónico, no se da, por ejemplo, en la *estructura mítica del héroe*, ya que el cambio de identidad se considera simbólicamente un camino sin retorno, pues el héroe ya no vuelve ni volverá a ser el mismo: su transformación no se ajusta al cambio cíclico.

e.5) Estructura en proceso: atiende a esquemas propios de lo que hoy conocemos como *metapoesía*, pues reproduce el

proceso de construcción del poema o del libro en cuanto nueva e irreversible creación y en cuanto aventura cognitiva de un orden no espacial ni temporal, sino egotivo, pues la aventura discurre sólo en el individuo y en la revelación que ese proceso le ofrece. Entre los modelos más significativos cabe citar los juanramonianos *Eternidades* (1916-17) y *Piedra y cielo* (1917-18).

Ciertamente pensamos que una atenta mirada a la configuración de los libros arrojaría nuevas vías de investigación crítica para confeccionar una panorámica más amplia y enriquecida de la poesía española del siglo XX. Pero también cabría mencionar otros muchos textos-referentes de la poesía contemporánea- como *Himnos en la noche* (1797) de Novalis, *La flores del mal* (1857) de Baudelaire, los *Cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse (Lautréamont), *La siesta de un fauno* (1876) de Stéphane Mallarmé, la *Iluminaciones* (1886) de Rimbaud, etc. sin olvidarnos de Rosalía de Castro con *En orillas del Sar* o las *Rimas* de Bécquer (como justos antecedentes románticos de la posterior tendencia de la lírica española contemporánea), etc. son todos ejemplos de que el macrotexto es, con relativa importancia, un factor destacado de sus respectivas poéticas, y como tal no puede seguir

quedando en un segundo plano del análisis crítico. En este caso, han tenido más suerte aquellas obras que, desde la propia voluntad del poeta, han confeccionado un todo con el resto de la producción lírica conformando una coherente trayectoria poética entendida como *macroobra*, en el sentido que lo entendió Marcello Pagnini (1980: 74): véanse los modélicos casos de *La realidad y el deseo* (1936) de Cernuda, la cosmovisión poética de Aleixandre, *Ensayo de una despedida* (1974, 1997) de Francisco Brines, *Las personas del verbo* (1975) de Jaime Gil de Biedma, *Memorial de la noche* (1976) de Carlos Sahagún, *Usuras y figuraciones* (1973) de Carlos Barral, *Punto Cero* (1971) de José Ángel Valente, etc.

En definitiva, estos serían, pues, los rasgos más importantes a resaltar en el análisis de una obra como macrotexto. Sin embargo, ello no significa que deban cumplirse todos al pie de la letra, más bien son indicaciones que se hacen al crítico como guía en su interpretación de un libro como macrotexto poético: ello implica que no todos los resultados son favorables, ya que un libro puede estar configurado sobre una coherencia semántica muy clara (lo cual ya le concede cierta categoría macrotectual) y, en cambio, no presentar formantes dispositivos tan definidos como un poema de apertura y otro de cierre, o

una determinada y concreta distribución, etc. Ahora bien, también puede darse el caso de que una de las partes de un libro no presente, en su nivel interno, una relación de dependencia sólida, sino más bien algunas notas de continuidad tales como la *isotopía de persona* en términos greimasianos, o la complementación del progreso de sentido: su importancia, pues, residiría en su vinculación con el todo del poemario, pues ésta parte puede tener una *función* concreta (epílogo, prólogo, síntesis, digresión temporal, etc.) en relación con el resto de las otras partes, y así relegaría la aparente ruptura interna a un segundo plano frente a su fehaciente importancia “externa” como parte del conjunto. En todo caso, son peculiaridades que demuestran la amplia variedad que el macrotexto poético tiene como elemento lírico, no sólo como marco formal, sino también- y sobre todo- como condimento indispensable del sentido y de la significación de un texto poético.

En lo que a nuestro estudio concierne cabe apuntar, en síntesis, que el orden de un texto (entendido ya como armónica sintaxis entre los constituyentes mayores de la estructura externa) en el que se colocan y distribuyen los argumentos o partes del poemario puede establecer y manifestar una *gradación de relevancia* (voluntad artística) que, en todo caso, siempre debería de ser susceptible de una mayor atención crítica al

considerarse un elemento clave y cohesionador entre el plano de la forma y del contenido. O mejor aún: *podría* serlo. Esta gradación de relevancia podemos entenderla como un indicador semántico-formal o *factor incidencial* (según nuestra propuesta) ya que indica, con mayor nivel que otras partes del texto, esa armonía entre los planos formales y semánticos: sería- haciendo una sutil comparativa- la arteria donde, tanto el haz como el envés, neutralizarían sus conceptuales distinciones y justificarían sus correspondencias recíprocas. Por ejemplo, un *factor incidencial* en un texto poético podría ser un determinado poema realizando funciones de *prólogo*, de *poética*, o de *cierre*; o si, dentro del diseño macrotextual del libro, este poema ocupa un lugar céntrico no sólo numéricamente, sino también en cuanto a los factores tratados en su interior (eje temático, definición de una causa relevante, etc.). Sería, en todo caso, acoplar el concepto que hemos propuesto- *factor incidencial*- al propio concepto de *elementos estructurales* o *cohesivos* tal y como lo entiende Enrico Testa. Son, en este sentido, constituyentes que jerárquicamente copan los puestos de mayor relevancia para el crítico dentro de la estructura general del libro y en su análisis. Recientemente Antonio García Berrio y Teresa Hernández han apuntado muy sucintamente a este factor, aunque de un modo indirecto; sin embargo,

sus conclusiones resultan altamente esclarecedoras al respecto si aplicamos sus palabras a la definición del *factor incidencial* como vector-eje del macrotexto poético:

Al proponer el mecanismo textual de “proyección” (más exactamente de *función* como relación recíproca) entre las dos “formas”, interior y exterior, de las obras artísticas, queremos aludir a la estructura y funcionamiento fundamental de los textos literarios en relación con su efecto y resultado poético (2004: 185).

La elección de este término viene justificada por la adecuación analítica que conlleva frente al propuesto por Testa. Por un lado, entendemos *factor* como “elemento” o “causa” de algo, si bien, los *elementos estructurales* propuestos por Testa tienen valor en tanto en cuanto son *causantes* de esa carga de significación, un añadido simbólico, etc. De ahí el hecho de que determinemos *factor* como término más ajustado que “conector” o “elemento” al mostrar cierta indeterminación crítica. Por otro lado, entendemos *incidencial* como “aquello” que sobreviene en el curso de un asunto y tiene con éste algún enlace. De hecho, todo *factor incidencial*, como dijimos, une aspectos estructurales con aspectos semánticos basados en la *pertinencia*, en la

*trascendencia* y en la *recurrencia* (si establece relación y desarrollo entre las partes): tres aspectos indispensables para que un elemento textual sea considerado *factor incidental* propiamente. Por ejemplo, el *poema-prólogo* o el *poema-cierre* serán *factores incidentiales* si son pertinentes dentro de la línea de sentido que recorre el libro, es decir, si añade una carga de significación trascendente y si además avanzan o concluyen algunos elementos, símbolos, figuraciones que serán recurrentes a lo largo del mismo libro. Igualmente, si la actoralización lírica queda determinada por una muy concreta imagen figurativa o máscara (un viajero, el amante cósmico, Luzbel...) para ser tomado como *factor incidental* debe resultar pertinente dentro de esa línea de sentido unitario del libro (o al menos de una parte del mismo, dentro de ese progreso interno variado o uniforme); debe, también, resultar trascendente dicha figuración dentro del desarrollo simbólico del libro y, por último, ajustarse a un patrón de recurrencia (no obligatoriamente sistemático) que justifique su figura como eje predominante de protagonización. En su defecto podemos hablar de *factor adyacente* cuando su grado de pertinencia no trasciende los márgenes de una incidentalidad relativa o menor que, en ningún caso, serviría como referencia para señalar esos puntos de relación entre la forma exterior y



la interior y que serían, en cierto modo, prescindibles en su mención en un análisis del libro a través de sus constituyentes estructurales. Por tanto, o bien no son propiamente pertinentes para el análisis de la obra (es decir, no resulta un valor general o mínimamente generalizable); o bien no es trascendente para el análisis y entendimiento del libro, con lo que su singularidad le confiere ese valor de adyacente (adjunto, eventual), ya que no tiene justificación más allá de lo anecdótico, azaroso o particular (referente a una experiencia personal muy concreta, por ejemplo). Y finalmente, puede que no sea un hecho o fenómeno recurrente, como pudiera darse el caso de una *máscara* lírica sólo detectable en un poema (pluralidad figurativa) con nula justificación simbólica en el desarrollo del texto. Así, *factor adyacente* (término adoptado de la sintaxis funcional) será aquel que, dentro de esa reglamentación de continuidad entre forma exterior y forma interior, carece de alguna de ellas- *pertinencia, trascendencia, recurrencia*-tomándose así como un elemento de segundo orden en el análisis de un macrotexto ya que no determina aspectos generales aplicables a la confrontación, sino a singularidades que escapan, incluso, de la continuidad del imaginario simbólico del libro. No son, en definitiva, “núcleos” del texto, sino añadidos de información que, en ocasiones,

sólo son fruto de particularidades o coincidencias injustificables en el desarrollo del macrotexto, aunque, dentro de esa jerarquía establecida, no deben desdeñarse al completo, pues, pese a pertenecer a un segundo orden no dejan de ser partes significantes del texto y, por tanto, reveladoras de significación igualmente.

El estudio de la estructura en cuanto *sistema* ha de tender hacia la visión global de los componentes ya que es la combinación o relación de las partes lo que realmente hace del análisis estructural un práctico y fructífero ejercicio exegético. En consecuencia (y sin afiliación metodológica preestablecida), nuestro principal objetivo debería ser revelar los *factores incidentiales* de esa cohesión entre las partes que lo distinguen precisamente como sistema cerrado, ya que de la combinación de esas partes del sistema emana el significado consustancial del texto: visible en algunos casos, o no tanto en otros. En consecuencia, los niveles de cohesión no son referentes circunstanciales, sino relevantes dentro de la jerarquización de las funciones que distingue a la estructura literaria, revelando así una llamativa dinámica de interdependencia en cuanto relación de *causalidad*, por lo que la estructura quedaría conformada, finalmente, por una serie de unidades relativamente autónomas (en este caso los poemas, o las propias partes

del libro entre sí) aunque necesariamente interdependientes y, acaso, complementadas:

El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística (Lotman, 1988: 73).

De aquí proviene la consideración de que el macrotexto poético no sólo es una cadena de continuidad formal, sino que, sobre todo, su especial distribución o estructuración viene dada por una *línea de sentido*, reforzada por esa ilación de *correspondencias internas sintagmáticas* (elementos de cohesión tácita y operante) que tendrá su máxima referencialidad en esos *factores incidentiales*.

## **1.2. LA AVENTURA MÍTICA COMO ESTRUCTURA “PROFUNDA” DE LA OBRA**

El macrotexto poético se fundamenta, principalmente, sobre la base de una *línea de sentido* interna y una articulación externa más o menos ajustada a unas estrategias compositivas reseñables. Tanto dicha línea de sentido como las sucesivas señales de esquematización externa del libro responden a muy diversos- e incluso personales- modelos de construcción basados en una serie de combinaciones dispares, según sean las intenciones del autor, los objetivos detectables en la elaboración de su obra o tantos otros valores susceptibles de ser apuntados con toda justificación pertinente. En el caso de *Las brasas* de Francisco Brines, el macrotexto poético se sirve de un modelo *dado*, arquetípico, según la perspectiva de la antropología: la *estructura mítica del héroe*, recurrente, en cuanto esquema básico de significación, a lo largo del libro, tanto en sus constituyentes particulares como en sus constituyentes más generales, tal y como mostraremos en el análisis detallado de la obra. Joseph Campbell, en cuanto esquema general, tilda a la *estructura mítica del héroe* como “monomito” asociándolo al rito de la “iniciación” en cuanto “ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta de forma radical con las

actitudes, ligas y normas de vida del estado que se ha dejado atrás” (1999:16): esa aventura, tomada como ejemplo de transformación del ser humano en su viaje existencial, será, salvo en las variantes contextuales o figurativas de cada ser humano, la misma, pues como afirma Juan Villegas, estas estructuras “son plasmaciones, actualizaciones, de unas estructuras anteriores constituidas por situaciones que originaron su manifestación dentro de una cultura dada [...] A estas estructuras anteriores, de existencia previa, las denominamos estructuras míticas, cuya vigencia no se agota con su actualización en un contexto dado” (1978: 53-54).

Sirva, pues, el determinar la *estructura mítica* como modelo de construcción macrotextual en cuanto otorga una *línea de sentido* interior, coherente, articulada en sus constituyentes internos ya de antemano. O mejor aún: mediante su base mítica, de tal modo que el *mito*, cuando se transforma en discurso o en texto, pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados (*arquetipos*), una red de relaciones que bien pudieran segmentarse en unidades semánticas más pequeñas (*mitemas*) en las que acaba invirtiéndose necesariamente una creencia (Durand, 1993: 36); o, más en concreto, puede condensarse en una protagonización determinada

(*mitologema*) e incluso en un objeto simbólico que remitiera, en sí, al propio mito y economizara su significante, por ejemplo, la *lira* que remite a Orfeo.

En definitiva- y según sintetiza Arcadio López-Casanova (2001: 256)-, la *estructura mítica*, en cuanto organización y articulación de ciertos *mitemas* (y éstos a su vez pueden condensar su significación mediante *mitologemas* y *símbolos míticos*) da lugar a un amplio registro de variadas actualizaciones simbólicas, pero sobre todo confiere un orden compositivo, como esqueleto profundo de sentido, no sólo a ciertos poemas en sí, sino también a macrotextos poéticos. Es, en suma, un elemento estructurante, una horma configurada de antemano aunque la aplicación de cada obra literaria module los márgenes de su esquema a sus propias necesidades coyunturales.

### ***1.2.1. El método crítico: la mitocrítica***

¿Cuáles serían los objetivos del método mitocrítico susceptibles de ser tomados para el estudio del macrotexto poético? Primero Charles Mauron (1962) y con posterioridad Gilbert Durand (1993) y P. Brunel (1992) fueron los que, con mayor concisión expositiva, manifestaron los

principales aspectos a tratar: primero, haciendo una valoración general de la obra de un autor, se deberían establecer unas redes de asociaciones o agrupamiento de imágenes, tan involuntarias en muchos casos como recurrentes en otros; segundo, valorar esas mismas redes de asociaciones en torno a su propia evolución dentro de la trayectoria literaria: los temas, la figuraciones, los símbolos de creación, etc. así hasta conformar lo que llamaremos *mito personal*; tercero se deberá llegar a la conclusión (si así se verifica) de que ese mito personal es, en última instancia, una expresión de la personalidad inconsciente y de su evolución: es decir, examinar su grado de recurrencia y también su nivel de voluntariedad, aunque este punto, desde nuestra perspectiva, no está del todo definido y, qué duda cabe, se balancea por márgenes (tales como la “intención real de ese momento” o “las motivaciones concretas”), un tanto conflictivos en su definición y demostración; cuarto, los resultados adquiridos mediante el balance de la obra acabarán siendo contrarrestados con la propia vida del autor para dar así cuenta de su justificada producción. En este sentido, de los cuatro puntos citados, tan sólo los dos primeros tienen cierta acogida en el estudio del macrotexto poético ya que nos facilitan la captación de esas líneas de sentido unitivas. Más aclaradora será, sin embargo, la proposición



exegética propuesta con posterioridad por Durand ya que, desde nuestra particular atención, sus observaciones tendrán mayor sentido para el análisis del macrotexto:

1) En primer lugar, una relación de los “temas”, es decir, de los motivos redundantes, u “obsesivos”, que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.

2) En segundo lugar, se examinan, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados.

3) Finalmente, se utiliza un tipo de tratamiento “a la americana”, como el que Lévi-Strauss aplica al mito de Edipo, mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado (Durand, 1999: 343).

Según lo expuesto por Durand, los dos primeros aspectos serían, entonces, determinantes para el estudio del macrotexto poético, excluyéndose el tercero al atender que el estudio de un macrotexto poético no debe tener como fin al ahondamiento en una poética generacional o de época, aunque sí puede mostrarse como un rasgo definidor de una etapa histórico-literaria; si bien faltaría un cuarto y último elemento ausente en la valoración de Durand: la contrastación de una *estructura mítica* en cuanto esquema como marco distributivo de

esa evolución actoral, espacial, temporal y contextual. En consecuencia, no hay que entender las *estructuras míticas* tan sólo en cuanto “explican comportamientos sociales o políticos o religiosos, sino como estructuradores de obras literarias. El método crítico, entonces, tendría como función- además- revelar esa estructura mítica y su función en la unidad” (Villegas, 1978: 40-41), manifestando, pues, la existencia de una poderosa razón compositiva que respondería a una especial sintaxis entre las partes que componen el libro por encima de la distribución externa del texto que sería, en consecuencia, el mismo proceso del pensamiento como estructurador de unos contenidos cognitivos dados. La recurrencia, en este sentido, instaura la estructura mítica como conjunto de *mitemas* combinados entre sí. Por ejemplo, la *estructura mítica* de la aventura del héroe quedaría formada, en sus constituyentes más generales, por tres partes: la *salida* o *descenso*, el *camino de las pruebas*, y el *regreso*. Los tres son *mitemas* que, al relacionarse, forman un esquema entendido como aventura iniciática donde el resultado final es la transformación del héroe (mediante el binomio *desconocimiento / conocimiento*) y su misión ejemplarizadora y/o salvadora. Así, se podrían sumar, sobre esta base, diferentes *mitemas* que, pese a su incursión, no variarían el esquema general: *llamada-pruebas-regreso*.

Pero no hay que olvidar que su unidad proviene, únicamente, del contenido y de que éste es, en suma, la relación de la parte con el todo (isotopía temática, para Greimas). Por ejemplo, un poema puede quedar estructurado tanto por un *mitema* (el descenso) como por una estructura mítica (rito de iniciación); a su vez, ese poema, en su relación con otros poemas, pasaría a configurar una *estructura mítica* ya que el *mitema* en cuestión entraría, necesariamente, en relación con otros *mitemas* (el viaje, el encuentro) y, por tanto, ya formarían un esquema primario y simbólicamente estructurante.

Visibles o no visibles, la mitocrítica defiende la existencia de esas formas míticas, básicas, comunes, derivadas de la *Einbildungskraft* del ser humano (capacidad creadora de imágenes) al ser, a la postre, un valor (sin llegar a ser “garantía de”) indudable de la capacidad y calidad estética de una obra literaria. Unas estructuras que se fundamentan en dos ejes o parámetros para García Berrio y Teresa Hernández: *tiempo* y *espacio*, claves en la imaginación literaria y en la capacidad aprehensiva del hombre<sup>5</sup>. Por tanto, dichas estructuras vendrían marcadas por su

---

<sup>5</sup> En cambio, para Gilbert Durand (basándose en parte en las apreciaciones de Bachelard) habría tres grandes regímenes: a) *diurno* o postural (exploración) como adquisición de la conciencia del espacio exterior y existe una clara conciencia de la sucesividad temporal; b) *nocturno* (caótica) como identidad sucesiva de la muerte y la confusión; c) *copulativo* (actividad regeneradora) donde se postularían los mitos cíclicos del *morir-renacer*. Pero podemos advertir un detalle en la apreciación

condición temporal y su ubicación espacial como bases de relación entre el ser humano y la realidad referenciada. Y esto se da, en efecto, en la *estructura mítica de iniciación del héroe* (dinamismo del espacio-tiempo), en la *cosmogonía* (formación del espacio en el tiempo), en la *estructura ritual* (transformación o metamorfosis trascendente en su espacio-tiempo), en la *metapoesía* (creación en el proceso de la espacialización) y en los tópicos de *tradición literaria* donde se recurre a la instauración de un tiempo y un espacio en concreto. Lo que sí resulta cierto es que en las obras más representativas de la literatura universal dicha estructura se evidencia de manera especialmente nítida, mayormente reconocible y, en consecuencia, más eficazmente asimilada por el lector (genérico). He ahí la justificación de este mismo estudio, pues si *Las brasas* es una obra de un valor poético irrefutable es, precisamente, por responder tan modélicamente a un esquema *lógico* y universalizante según lo anteriormente enunciado, tan nítido en su visión primera, pero que entraña una compleja articulación interior que

---

de Durand cuando asocia al régimen *diurno* el “mito dinámico de la ascensión” sin parar en un dato curioso: la poesía mística fundamenta su esquema en la combinación de dos regímenes indisolubles para Durand- la *noche* y la *ascensión*- como el tópico del *carpe diem* que se basa en el esquema inverso- diurno y descenso- en tanto significa gozar de la carnalidad en la edad plena (luz) y esplendorosa. Así, creemos que este esquema de Durand se basa en generalidades un tanto extremas y no concluyentes (al menos en los concerniente al análisis de un texto poético) ya que los resultados obtenidos en su aplicación son parciales y sujetos a demasiadas excepciones que evidencian sus propias carencias metodológicas.

muestra la indudable calidad que atesora como obra literaria siendo un claro referente a la hora de conjugar tradición e innovación: dos factores que marcan la configuración del macrotexto poético. Así, en palabras del mismo García Berrio y Teresa Hernández, tendríamos que “la calidad estética de la obra literaria [...] se logra (o bien se frustra, en el caso contrario) cuando las estructuras subjetivo-antropológicas *universales* de la sensibilidad se *realizan* eficazmente en armonía [...] de tal manera que resultan ejemplos *individualizadamente* únicos” (2004: 246). Pensamos, en todo caso, que el acercamiento crítico a esos lugares “comunes”, arquetípicos o estructuras que universalizan y ponen en relación al lector con la obra literaria puede llegar a desvelar, con mayor claridad, los rasgos más singularizadores del autor en cuestión, sin que por ello se menoscabe la capacidad creadora y su originalidad. Además, este acercamiento a los moldes básicos y fundamentales de un texto literario no tiene por qué derivarse en un test psicológico al autor ni en un ahondamiento en las raíces- traumatizadas o no- de la vida del mismo, pues, en efecto, en el momento de la lectura (cuando al acto comunicativo proyectado en una obra literaria cumple finalmente su cometido de origen) poco o nada importa la silueta del rostro de quien lo escribe y sí su definición crítica como emisor de un texto: como diría el

propio Francisco Brines, el “poeta sólo existe cuando escribe, y en los restantes momentos es sólo el hombre que es: alguien que posee unas capacidades que permiten el nacimiento de una obra poética, pero que no por eso tal acontecimiento forzosamente ha de producirse” (1995: 32). Así las anécdotas biográficas- salvo en casos de máxima pertinencia traslucidos en el propio texto- apenas juegan un papel determinante en la búsqueda de esas estructuras psíquicas, por lo que la mitocrítica acabó chocando contra su propio límite que era, al mismo tiempo, ilimitado ya que el horizonte de aplicaciones de datos biográficos en las obras puede ser incalculable pero, sobre todo, insuficiente en su constatación pues ¿hasta qué punto todo lector es conocedor de los entramados que envuelven a un texto literario? *Recurrencia* lo tilda Durand (1993: 343), *obsesión* para Mauron (1962), pero nosotros preferimos llamarlo *fundamento* ya que la aparición (más o menos frecuente) de estas estructuras no son consecuencia de factores sólo biográficos, sino también antropológicos (por su valor ejemplarizante, sintetizador y reconocible) a veces aplicado desde la inconsciencia, pero otras desde la más estricta conciencia y es ahí donde adquieren sentido dentro de la composición de un macrotexto poético como *valor fundamental*.

Como bien apuntó Northorp Frye, el objetivo de la crítica mítica será estudiar, en líneas generales los principios estructurales de la propia literatura, y en particular sus convenciones, sus géneros y sus arquetipos o imágenes recurrentes (1967: 40). El objetivo, pues, de la mitocrítica es preguntarse qué estructuras básicas (de orden simbólico) operan en un texto literario y si esto es, en suma, un factor que lleva al lector a su emoción y entendimiento, o como Greimas (1976) y Janos Petöfi (1972 y 1975) asintieron como el desenmascaramiento de una “proyección sobre el cuerpo total del texto de importantes estructuras antropológicas invisibles (es decir, no inmediatamente perceptibles o incluso inconscientes a la representación de la conciencia individual o colectiva” (García Berrio / Hernández, 2004: 69). Por lo que de la mitocrítica sólo nos interesará su capacidad de detección de “modelos” estructurantes (basados en la recurrencia principalmente) como esquemas prefijados aplicables a unos determinados macrotextos poéticos, como, en este caso, quedará refrendado en *Las brasas* de Francisco Brines.

### 1.2.2. Mito y arquetipo

Desde el punto de vista técnico, se entiende como *mito* la narración de un suceso acontecido en un tiempo y mundo de los orígenes. De ahí su alto contenido religioso y filosófico como mecanismo de explicación de los orígenes. Según afirma Mircea Eliade (1999: 21 y ss.), este hecho narrado constituye un conocimiento de orden esotérico, no sólo porque es secreto y se transmite en el curso de una iniciación, sino también porque este “conocimiento” va acompañado de un poder mágico-religioso derivado del excepcional proceso de revelación: de alguna manera, al ser revivido el mito se accede a ese ámbito “sagrado” en el que reinaba la armonía entre los héroes y los dioses, como ya apuntó tempranamente Platón. Es, por tanto, no sólo una historia narrada, sino también un espacio “sagrado”, pues con él se abandona el tiempo profano (el presente) para adentrarse en el espacio y el tiempo de la divinidad. No requiere propiamente un ejercicio de re-creación, sino, como apunta, de nuevo, Eliade, de “reiteración”; es decir: el mito no se crea, sino que se reitera, se actualiza en el interior, y ese ejercicio de anamnesis es, al fin, un modo de comprender la realidad tal y como



viene dada: “gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento [...] Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*” (1999: 14). Por tanto, el mito es una factible explicación originaria al nacimiento de la existencia, de las cosas, del mundo en su estado actual. De todos modos, aunque forme parte del pensamiento humano en general, no todos los mitos son reconocidos como tales narraciones primigenias: implican un cierto grado de conocimiento de sus “narraciones”, por eso, en muchos casos, un texto literario (aparentemente original y novedoso) no guarda más que un combinado de historias o sucesos míticos (y mitológicos), muchas de ellas desconocidas en gran parte para un lector medio. Es, por tanto, un grado más de preparación personal su reconocimiento en nuestro modo de aprehender la realidad y de plasmarla en ese afán, siempre comunicador, de un texto literario.

El mito, en definitiva, pese a desarrollarse como “hecho” *illo tempore*, es propiamente atemporal, pues no está cifrado cronológicamente; tampoco se adhiere a un espacio concreto, sino a múltiples y simultáneos, ya que, como tiempo de la armonía cósmica,

tales marcos limitadores no existen sino sólo en la conciencia (privada y escasa) del hombre, que intentará dar forma con su pensamiento a aquel mundo de esplendor divino. Precisamente, el autocontemplarse en el limitado presente lleva al hombre, en muchos casos, a revocar su mirada a aquella época mítica (dorada pero, al mismo tiempo, perdida) buscando el motivo, o la explicación a su situación actual.

Pero el mito está reservado para los héroes y los dioses, por eso todo hombre que intenta imitarlo se convierte sólo en un pálido reflejo del propio mito, hasta que, siendo él la misma representación de su derrota, éste queda degradado al plano más profano, y, por tanto, menos trascendente. Bajo esta directriz Claudia Corti fundamenta la recuperación de lo mitológico en la literatura moderna

sembra venire usato solo per essere demitizzato, volgarizzato, omologato, alla capacità percettive di un contesto socio-culturale antirreligioso e antimítico. Joyce ed Eliot avvertono infatti la discrepanza fra la viscoperta letteraria del mito (frutto di un'istanza latente di dimensioni metafisica, sacrale, ritualistica, perfino mistica), e la consistenza antimítica di un mondo indebilmente segnato da conflitti ideologici e sociali e politici di estensione mondiale, in cui i miti stessi sembrano non aver ragione di esistere" (1999: 318-319).

“Mito, en síntesis, sería, un modo de concebir la relación del hombre con el mundo” (Villegas, 1978: 51), por tanto, será un modo de estructurar la realidad, y la mitología acabaría siendo (aún más específicamente) un modo de estructurar la realidad desde un sistema cultural determinado. Por tanto, si el hombre aprehende el mundo a través del mito, también a la hora de crear adoptará ciertas características del propio mito: por ejemplo, mediante su repetición se crea el *arquetipo*<sup>6</sup> que, es, a la postre, un modo de encajar nuestra experiencia individual (Pagnini, 1982: 65) dentro de un conjunto de experiencias colectivizadas: “El mito antiguo, al tiempo que proporciona un fundador y un modelo de vida, es un signo de reconocimiento: nos une a otras personas. Constituye una poderosa imagen de identidad” (Carrière, 2002: 42). No obstante, nos hacemos eco de la acertada afirmación de Philippe Sellier cuando advertía que no era suficiente “que una determinada obra sea *retomada* por numerosas obras para que se pueda hablar de mito literario; es necesario que esta nueva evocación

---

<sup>6</sup> Son muchas las definiciones que sobre el término arquetipo tenemos en el panorama crítico-literario; por ejemplo, Antonio García Berrio y Teresa Herández definen *arquetipo* como un “núcleo de concentración mítico-simbólico” (2004: 171). Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, por su parte, lo definen como “representación de unos motivos originales e innatos comunes a todos los hombres, independientemente de la sociedad y de la época a que pertenecen” (2000: 37). En ambos nos parecen aceptables sus conclusiones.

se debe a la existencia de un escenario concentrado, de una organización excepcionalmente firme” (1984: 117).

Creemos, pues, que aquí reside el gran hallazgo del mito como narración: la proporción de identidad que concede al hombre, después de que éste, siendo también partícipe de esa divinidad (sin identidad y sin esencial co-existencia con el todo) fue obligado a olvidar su origen semidivino, rompiendo su vínculo fundamental con el cosmos y enredado, hasta morir (y conocer así el sufrimiento de la escisión de la existencia), en los recovecos de la tierra<sup>7</sup>.

Como han apuntado Mircea Eliade (2002) y Joseph Campbell (1999), frente al hombre primitivo, el llamado “hombre moderno” vive sugestionado por la historia, por el afán de retener el tiempo irrepetible del presente y del pasado por lo que acrecienta esa misma ruptura con el

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, como tan brillantemente narra Jean-Pierre Vernant, en la mitología griega los hombres, en un principio, estaban mezclados en Mecone con los dioses, en un perpetuo festín de dicha, permaneciendo siempre jóvenes, pues no existían ni el nacimiento propiamente, ni la muerte. Pero cuando los dioses celebraron su gran reparto (bajo el mandato de Zeus) y tras la treta de Prometeo- que robó el fuego sagrado para entregárselo a los hombres- Zeus condenó al hombre a la mortalidad, al trabajo de la tierra y al hambre. En cambio, con la entrega del fuego sagrado- *spérma pyros*- oculto en el ramo de hinojo el hombre también “ganó” la *razón* que, a la postre, le diferencia del reino animal y lo consagra como criatura civilizada- superior a los animales- (2000: 61-70). Un caso relativamente semejo es el del libro del *Génesis*, donde Adán y Eva compartían, *illo tempore*, los beneficios de la divinidad en el Paraíso Terrenal y tras el incumplimiento quedaron postergados al trabajo y al esfuerzo.

*illo tempore* y su nostalgia de ella, como una edad cada vez más irrecuperable. En cambio, la edad primitiva creía en la periódica regeneración (ciclo cosmogónico) por medio de la anulación del tiempo: era, en cierto modo, una actitud ahistórica, que no daba valor a la memoria individual, sino a los hechos ejemplares y universales engendrados en el mito colectivo: “todo mito, cualquiera que sea su naturaleza, enuncia un acontecimiento ocurrido *illo tempore*, y por este hecho constituye un precedente ejemplar para todas las acciones y *situaciones* venideras que repiten aquel acontecimiento” (Eliade, 2000: 599). De ahí los rituales propios de la destrucción y la regeneración total del mundo celebrados con todo tipo de detalles y con gran devoción. El hombre moderno, en cambio, no encuentra motivos para la celebración dentro de la historia, pues “todo tiempo pasado fue mejor” una vez ajusta su vida al paso del tiempo, ya que es la infancia (una vez revisada mediante la memoria) una copia personal del mito primigenio de la *edad dorada*, y por tanto, su pérdida se muestra irrecuperable y traumática: “como se carece de una mitología general efectiva, cada uno de nosotros tiene su panteón de sueños, privado, inadvertido, rudimentario pero que obra en secreto” (Campbell, 1999: 12).

Afirma Gustavo Correa que para la mente racional, acostumbrada a las formas analíticas del pensar, la conciencia mítica (como manera específica de concebir el universo) aparece en cuanto fuente generadora de formas artísticas de expresión, explícita o implícitamente:

Es decir, la actitud mítica en sí misma traslada nuestra fantasía a una atmósfera propicia de tensión poética. En medio de ella va brotando la obra de arte que se organiza cada vez en una estructura peculiar de formas simbólicas. En una etapa inicial, tanto las formas mentales del lenguaje, como las del arte y las del mito propiamente dicho, proceden de un núcleo único de conformación espiritual. De ahí las afinidades que siempre percibimos entre estas varias manifestaciones de la cultura humana y la estrecha relación que han guardado entre sí a través de la historia. Las representaciones míticas en particular y la palabra en sus orígenes tienen en común una virtualidad totalizadora en su manera de aperccepción simbólica reveladora del universo en su compleja integridad y caracterización por la modalidad metafórica del pensar. Palabra y mito entran así en una relación de mutua influencia a base de la captación y asimilación de los datos primarios de la aperccepción sensible en toda su intensidad (Correa, 1975: 242-243)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>.- El propio Correa, a su vez, basa su afirmación- como así lo reconoce- sobre las palabras de Ernst Cassirer cuando afirmaba: "Here we encounter a law that holds equally for all symbolic forms, and bears essentially on their evolution. None of them arise initially as separate, independently recognizable forms, but every one of them must first be emancipated from the common matrix of myth. All mental contents, no matter how truly they evince a separate systematic realm and a "principle" of their own, are actually know to us only as thus involved and grounded. Theoretical,

Desde el punto de vista *tematológico*, R. Trousson considera que el mito, al pasar “del dominio antropológico e histórico-religioso al de las escrituras literarias, habría de ser definido más propiamente como tema” (1965: 29). Es decir, se había convertido en un fenómeno estrictamente literario y, por tanto, en su concreción (frente a su abstracción psíquica) como objeto de estudio más o menos recurrente en las creaciones literarias. Sin abandonar esta revisión de la tematología, Anna Trocchi observa cómo, desde su sentido etimológico- *mythos*- el mito remitía a la palabra, al relato en cuanto a su naturaleza “fabulosa” y enfrentándose al *logos* (discurso racional); por tanto, el *mythos* era considerado como “conocimiento y la expresión de una realidad que excede los límites de la experiencia y la razón” (2002: 144). Pero en cada actualización de ese conocimiento, con cada revisión de esa realidad a través del relato escrito (la literatura) el componente “ejemplar” y modélico del mito iría perdiendo, precisamente, esa misma condición de modelo religioso, en un camino imparable hacia su *profanación* (Trousson, 1965: 67) como elemento de culto y su laicización progresiva. Sólo que ese vaciamiento

---

practical and aesthetic consciousness, the world of language and of morality, the basic forms of the community and the state- they are all originally tied up with mythic-religious conceptions” (1946 [1972]: 44).

del componente religioso ha garantizado la propia conservación del mito como *relato universal* (Brunel, 1986: 120) como estructura de creación artística. Fue Brunel en su paradigmático *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988) quien determinó la definición más completa del mito, desde el triple ángulo de su funcionalidad: *a)* la *narrativa*, por la que se configura un “escenario mítico” donde- según sintetiza Trocchi (2002: 147)- “un sistema dinámico de símbolos y arquetipos se vuelve relato a partir de un esquema”; *b)* la *explicativa* donde se remarca su valor referencial en la cultura; *c)* la *revelación*, pues señala una historia de orden divino y metafísico que desvela la existencia de otro plano de la realidad, en eso que Franco Ferrucci definió como “intento por aclarar el mundo mediante un relato, de manera que la explicación, absorbida en el suceso descrito, ya no discutible, y se vuelve un objeto de fe, hasta que la fe resista” (1986: 514).

Anna Trocchi (2002), muy acertadamente, considera la necesidad de discernir el concepto de *mito*, destacando la existencia y convergencia de un doble modelo: por un lado, estaría el mito etno-religioso (estudiado por la antropología y la teología especialmente); y, por el otro, el mito nacido directamente de la Literatura (bien por una obra o bien por un *corpus* de textos) como es el caso de Fausto, Tristán



e Isolda o Don Juan. En cambio, Philippe Sellier (1984) consideró que eran cuatro los tipos de mitos existentes: *a)* los *político-heroicos*, tales como Napoleón, Juana de Arco o Alejandro Magno; *b)* los *parabíblicos*, como Lilith, el Judío Errante o el Gólem; *c)* los *literarios*, no sólo encarnados en figuras, sino también en ideales tales como el Progreso, la raza, la Modernidad, etc; *d)* y el *etno-religioso*, ya comentado. A nosotros, sin embargo, sólo nos incumbe el puramente literario en cuanto susceptible de albergar líneas de sentido reveladoras de la particular construcción simbólica de un libro.

La presencia de los mitos puede ser- según Brunel- “implícita o latente; en este caso, la *evocación* del mito original puede tomar formas subterráneas o alusivas, manteniendo, sin embargo, un *poder de irradiación* fuerte y central por el que el elemento mítico no decae ni pierde fuerza” (1992: 82). Porque habrá que preguntarse si los mitos no son una contestación psíquica a ciertas preocupaciones inherentes al hombre, y si no es la falta de una respuesta dogmática y selladora de verdad la que produce esa reiteración del relato mítico en cuanto búsqueda de una respuesta.

Como afirma Mircea Eliade “el mito expresa plásticamente y dramáticamente lo que la metafísica y la teología definen

dialécticamente” (2000: 584) pues remonta al origen, al misterioso e indescifrado origen del hombre<sup>9</sup>, pero también como búsqueda de lo esencial. Y su trasmisión excede del propio ámbito literario e, incluso, del propio lenguaje, como dijo Carl G. Jung: “El más vulgar de los individuos tiene un sueño que ofrece representaciones y conjuntos imaginativos, de lo que en vano se buscaría la huella y el origen en su experiencia personal, pero que yo, con no poco asombro, he encontrado en viejos mitos o textos antiguos, de lo que el sujeto del sueño no había tenido jamás conocimiento” (1989: 73).

Finalmente, Gustavo Correa, refiriéndose a la poesía de Federico García Lorca, afirma que es el *mito* el que da impulso “al arranque inicial de la inspiración, y señala las rutas funcionales en la final organización y ordenación de la materia poética. El mito preside la estructuración de la metáfora y da la tónica a una visión general del universo. El mito constituye, pues, la peculiar dimensión semántica de esta poesía” (1975: 11). Y es en el proceso de esa estructuración de la

---

<sup>9</sup> Como afirma Mircea Eliade, “(Cfr. la aceptación homérica de *mythos*: “dicho”, “relato”), para asociarla a las nociones de “acción sagrada”, de “gesto significativo”, de “acontecimiento primordial”. Mítico es no sólo todo lo que *se cuenta* de ciertos acontecimientos y personajes que vivieron *in illo tempore*, sino *todo aquello que está en relación directa o indirecta con aquellos acontecimientos o con personajes primordiales*” (2000: 582).

metáfora donde se ubica el arquetipo simbólico como vínculo de unión entre lo mítico y lo histórico-literario.

En consecuencia, la imagen arquetípica es aquella que se funda o se gesta en el inconsciente colectivo (arquetipo), como ya dijimos, y por tanto, “sus posibilidades poéticas manan de la resonancia obtenible en otras individualizaciones de ese inconsciente” (Villegas, 1978: 57), o como también García Berrio y Teresa Hernández afirmaran, “los *mitos* literarios sacan a la luz consciente (formulándonos en términos de *símbolos*) los fundamentos imaginarios del subconsciente, en los que se sustentan las coordenadas vitales de la *imaginación antropológica*” (2004: 168). Las figuras arquetípicas, situadas en el inconsciente vienen a ser una traducción cifradora de esa experiencia primigenia ante los fenómenos de la vida y del cosmos: por medio de los arquetipos se nos intenta revelar esas verdades que no pueden ser aprehendidas por la mente racional: son manifestaciones “objetivadas” de un hecho misterioso (Correa, 1975: 229). Si, como afirma Gilbert Durand, todo mito constituye la soberanía de los símbolos que organiza en relato (arquetípicos o *símbolos profundos*) ¿cómo determinar qué símbolos son “arquetípicos”, o mejor dicho, qué determinación existe para establecer los tipos de imágenes simbólicas manifiestas para la expresión de ese

mito? Aunque el objetivo principal del presente estudio no sea la delimitación analítica ni la sistematización de lo simbólico como fenómeno en sí, nos vemos en la necesidad de remarcar qué entendemos por símbolo *arquetipo* y sobre qué categorías simbólicas nos vamos a apoyar en nuestro estudio. Básicamente porque es éste el factor relacional que media entre el mito (como relato universal) y el macrotexto como creación, debido a que, primordialmente, el macrotexto hace uso de ciertos arquetipos para constituirse como tal por las líneas de sentido tan marcadas (marca de muy diversa índole y naturaleza) que presenta. Para Gilbert Durand, la imaginación simbólica propiamente dicha resulta cuando “el significado es *imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible” (1968: 12) oponiéndose así a los signos *arbitrarios* (puramente indicativos) que remiten a una realidad significada y a los signos *alegóricos* que remiten, a su vez, a una realidad significada difícil de representar pero con cierto logicismo representativo. Para Olivier Beigbeder, en una definición un tanto confusa en su sentido, el símbolo sería

un intento de definición de toda realidad abstracta,  
sentimiento o idea invisible a los sentidos bajo la forma

de imágenes de objetos. Es un todo que no puede descomponerse. Posee un sentido subjetivo opuesto a la alegoría, cuyo significado, esencialmente objetivo, se halla normalmente a gran distancia del que los términos que la componen (1970: 5)

Qué duda cabe que *símbolo* es un término polisémico, e incluso controvertido en su definición: para el lingüista C. Peirce (1974), el *símbolo* se opondría a *indicio* e *icono* respectivamente, en tanto no mantendría ninguna relación objetiva con el objeto designado, pues únicamente se referiría a éste mediante una *ley* (es decir, una convención social arbitraria). En cambio, Ferdinand de Saussure (1977) entiende el *símbolo* como una clase de objeto semióticos en los que se da una relación de analogía convencional entre lo simbolizante y lo simbolizado. Para Paul Ricour (1965) la existencia del *símbolo* se debe a la necesidad de la lengua por producir signos de grado compuesto en los que el sentido, no bastándole designar a otro objeto cualquiera, designa otro sentido que no podría ser alcanzado sino *en esa y por esa* traslación: es decir, cifrar lo inefable por una necesidad del habla y por una carencia física del referente (Jesi, 1972: 2). Mario Trevi, por su parte, entiende que el *símbolo* no se refiere “a un significado preciso que, una vez identificado, agota el sentido del texto y acaba de una vez por todas

con la inexhausta especularidad entre texto e intérprete. Tal especularidad sin fin permite que el texto sea incluido en la movilidad enraizada de la historia del intérprete, y también que el intérprete se reconozca como perteneciente al texto” (1996: 46), así que en el desarrollo de la construcción simbólica también juega un papel fundamental la interpretación simbólica del texto, pues como recuerda

Yvon Belaval

¿Dónde están los verdaderos símbolos? Si se responde: en el arquetipo, ¿de dónde provienen? ¿Del yo que se sublima hacia lo universal? Desgraciadamente, sabemos [...] que los mecanismos de la sublimación permanecen todavía como un misterio ¿provienen de una conciencia colectiva? ¿Cuál? ¿De toda la humanidad? La hipótesis es un poco *aventurada* [...] el supuesto “mismo” símbolo ¿tiene idéntico sentido en un sueño, en un delirio, en una efusión religiosa, en un cuento o en un fenómeno? (1976: 26).

Y es ahí donde el lector apura su actividad hermenéutica: cifrar esos símbolos a partir de unos conocimientos, pero también- pensamos- desde unas emociones suscitadas por esos mismos símbolos, como, por

ejemplo, la carga simbólica que implica el formante<sup>10</sup> *niño* (pureza, inocencia, ignorancia, entre otras) de las que cabría seleccionar ante el conjunto del texto, pero que sin duda añadiría una información economizada en el propio texto. Igualmente- y siguiendo esta sucinta revisión por las diferentes definiciones de *símbolo*- Jean Chevalier y Alain Gheerbrant ofrecen también una muy interesante definición de símbolo en su *Diccionario*, en la que fundamentamos buena parte del presente capítulo al unirlo y relacionarlo con el mito:

El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. En la idea de su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre cambia, nace y muere. Pues precisamente por el símbolo la existencia y la realidad del mundo sucesivo dejan de ejercer su tiranía sobre la mente. Las ideas-fuerza, grabadas desde la antigüedad en la piedra y la madera, cantadas y dichas en el mito con inspirada gracia, y escenificadas en el drama perpetuo de la naturaleza y la vida, operan en nosotros un retorno, una reubicación en lo atemporal anterior al tiempo. El símbolo y su desarrollo en forma de mito son otra historia, otra fantasía si se quiere, pero que tiene la

---

<sup>10</sup> Antonio García Berrio y Teresa Hernández (2004: 224) en lugar de llamarlo “formante con carga simbólica” proponen el término *valencias imaginarias* para designar todos aquellos valores simbólicos que un término en concreto puede suscitar de un modo general.

virtud de acercarnos a la inmutable fuente oscura de donde surge toda luz y toda palabra. El símbolo es el instrumento de la creación y también el instrumento del retorno [...] lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo de no ser por aquella forma en que lo sensible lo manifiesta (1999: 9-10).

Pero esas construcciones simbólicas, esas imágenes arquetípicas entran en una combinación plural para dar así con un escenario simbólico (la obra literaria), pues no pueden funcionar solos, ya que precisan de una cadena de significación contextual; por tanto, el símbolo, como categoría, no es *autónomo*, sino que se ajusta a varias fuentes, tales como la recurrencia de una obra literaria, la capacidad interpretativa del lector, su función dentro de un marco referencial, la época histórica que lo interpreta, etc, de ahí su complejidad a la hora de definirse. Complejidad de la que nos hemos hecho eco muy brevemente en este estudio en el que nos ceñiremos, no obstante, a la definición propuesta por Arcadio López-Casanova:

Na súa estrutura, o *símbolo* supón a presenza dun termo (B)- un *simbolizador* tomado da realidade sensible, de poderosa capacidade visualizadora- que por vía impresivo-emotiva levará a un oculto plano (A)- o



*simbolizado*, o significado simbólico-, sempre de natureza espiritual. O *símbolo*, pois, funciona estabelecendo relações verticais- asociación irracional- entre a esfera material, física, e a inmaterial, metafísica (2001: 364).

Sin dejar de lado la conocida distinción realizada por Carlos Bousoño (1981) en la que diferenciaba entre *símbolos disémicos* o heterogéneos y *símbolos homogéneos* o polisémicos, nos vamos a centrar, pues, en la sucesiva categorización realizada por Arcadio López-Casanova, que distingue tres tipos de símbolos que responderían, jerárquicamente (de menos a más) a una gradación del componente irracional en su interpretación: primero, *símbolos de uso o emblemas* (lexicalizados por su recurrencia); segundo, *imágenes arquetípicas*, que serían subsistemas más amplios aunque limitados (especialmente vinculados a los regímenes ligados a épocas o formas de cultura: diurno / nocturno, celeste / terrestre, etc.); y tercero, los *símbolos de creación* que serían los característicos del sistema expresivo de cada autor. Éste último estaría, a su vez, dividido en dos categorías: *símbolos de protagonización* (“simbolizadores que se corresponden con actores líricos o poemáticos, figuras autónomas del universo [imaginario] representado, marcadas por una función, una constelación de atributos y

algún tipo de identificador [o rol temático]”) y *símbolos escénicos* (“propios o caracterizadores de conjuntos descriptivos [...] y que en su funcionamiento suelen articularse en ejes o constelaciones y, luego, proyectarse sobre un símbolo nuclear o condensador” (1994: 94-99). Sobre esta base de categorización simbólica articularemos, pues, el análisis de las constantes imaginísticas de *Las brasas*, siempre teniendo como referente no sólo la configuración de un particular mundo simbólico representado, sino también como reformulación de un mito (la *edad dorada*) visto desde su pérdida y desde el afán de su imposible recuperación, pero sobre todo, por la irradiación simbólica que este escenario figurativo- el libro, el macrotexto- condena y singulariza.

### **1.2.3. Mitema, mitologema y motivo (simbolismo mítico)**

Tres conceptos- *mitema*, *mitologema* y *motivo*- que, sin duda, constituyen tres ejes importantes dentro de la estructuración del texto analizado. Entiende Arcadio López-Casanova el término *mitema* como unidad mínima significativa y ejemplificadora de un mito, que puede funcionar en el campo de sentido de un poema a modo de motivo “profundo”, siendo susceptible de ser actualizado permanentemente

(como también sugiere Campbell [1999: 225]) en variedad de representaciones. Pero del mismo modo pueden presentarse encadenados a una relación de sentido dando lugar al desarrollo y articulación de un esquema riguroso, es decir, a una *estructura mítica*. El propio Arcadio López-Casanova establece una primera clasificación de los principales *mitemas* que, habitualmente, suelen organizarse entre ellos, de los que tendríamos: *La llamada, El viaje, El laberinto, El encuentro, El descenso a los infiernos (la caída), El regreso, La ascensión, El morir/renacer, etc.* En ningún caso son excluyentes, ya que no sólo pueden relacionarse hasta conformar una estructura (profunda), sino que además, pueden complementarse plenamente en un mismo texto, como, por ejemplo, en un poema puede darse la coincidencia del *mitema* del regreso y al mismo tiempo el del *descenso* a los infiernos (caída), porque el propio hecho de regresar puede implicar ese mismo efecto interior en el héroe (descenso a la interioridad de su ser) (López-Casanova, 2002: 255-258).

Un último aspecto en torno al concepto de *mitema* será su posible funcionalidad como núcleo sobre el que quedaría articulada toda una *visión de mundo*, toda una compleja razón cosmovisionaria: el ejemplo, quizás, más sonado dentro de la lírica española contemporánea ha sido

el de Vicente Aleixandre, cuya poesía quedaba fundamentada sobre el *mitema* de la ascensión, en este caso, hacia la luz, hacia la claridad, hacia el saber de la edad (Jiménez, 1998). O como contrariamente ocurre en la obra de Luis Cernuda, el *mitema* de la caída (Silver, 1996), o en la obra de Brines, tan dirigida en sus constituyentes internos hacia la recreación del *mitema* del paraíso perdido (Gómez Toré, 2002), etc. Núcleos que, sin ser exclusivos y únicos, sí son, en cierta manera, representativos de toda su obra. En estos términos, Anna Trocchi indirectamente amplía el concepto de *mitema* al considerar su funcionalidad estructurante (la estructura mítica) que el “tema representa, pues, la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, o sea múltiples elementos temáticos mínimos y concretos, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea” (2002: 158).

Pero el concepto de *mitema* lleva consigo también otro término: el *simbolismo mítico* (lo que Gilbert Durand llama *apólogo* [1968: 12]). Entendemos como tal aquel sistema o sintaxis de símbolos que en el poema o en un conjunto textual (macrotexto) dan expresión a una organizada cadena de *mitemas* o una determinada *estructura mítica*: por ejemplo, la “noche” es imagen de las fuerzas ocultas, de la revelación,

ámbito en el que se cumple el *mitema* del *morir / renacer* que es, a su vez, uno de los principales ejes del proceso iniciático como aventura de transformación (López-Casanova, 2002: 258). Juan Villegas lo entiende como *motivo*, definiéndolo como una situación típica que se repite, pero que ni es un *mitema* ni *mitologema*, ya que el motivo no ha de pertenecer necesariamente a una estructura definida, sino que puede entrar, o no, en la narración (Villegas, 1976: 59-61).

A colación de esto último, tendríamos el término *mitologema*. Fue Carl G. Jung quien lo definió, primeramente, como un tipo de arquetipo:

Car il existe une matière spéciale qui conditionne l'art de la mythologie: c'est une somme d'éléments anciens, transmits par la tradition, traitant de dieux et d'êtres divins, de combats de héros et de descendes aux enfers, éléments contenus dans les récits connus mais qui n'excluent cepedant pas tout modelage plus poussé. Le meilleur terme pour designer ces éléments serait le grec mythologème (1968: 13).

Sin embargo, y pese a no comulgar plenamente con esta “originaria” concepción de *mitologema* (muy próximo, en su definición al de *mitema*), hemos preferido ceñirnos a la propia definición propuesta, nuevamente, por Arcadio López-Casanova: figuración que

dentro de un sistema cultural y de un determinado código (valores simbólicos que encarnan ciertos personajes míticos) representa un determinado *mitema*, como por ejemplo, el descenso a los infiernos conllevaría, implícitamente, el *mitologema* más caracterizador de Orfeo (2002: 259).

La relevancia, en definitiva, de estos tres conceptos estructurantes es, precisamente, ese valor sintetizador tan válido para el análisis del macrotexto poético, pues qué duda cabe que representan toda una cadena de sentido, perfectamente articulada ya de inicio, sobre el que el autor correspondiente llega a confeccionar una peculiar *Weltanschauung* o un entramado poético según lo concibieron Gustavo Correa (1975), en su ejemplar estudio sobre Lorca, y Juan Villegas (1976) sobre Pablo Neruda.

#### **1.2.4. El mito personal**

Fue Charles Mauron- uno de los principales valedores de la psicocrítica-, quien, en primera instancia definió el *mito personal* como “le phantasme dominant que révèle la superposition des oeuvres d’un écrivain” (1970: 91), de tal modo que resulta ser una figuración actoral,

con un rol y una determinada atribución que proyecta recurrentemente un autor en una o varias obras, dando así coherencia a los signos de protagonización dentro de su particular mundo representado. Incluso el propio Mauron admite la posibilidad de que ese mito personal tenga su propio desarrollo a lo largo de una trayectoria poética en conjunto. Pero el propio Mauron lo entiende como una expresión de la personalidad inconsciente, sin embargo, hay ciertos autores que, por motivos de diversa índole, son conscientes en todo momento de su afiliación a una determinada figura con la que, desde ángulos propios, se siente próximo (Paraíso, 1995: 142-143). Pero también ese *mito personal* será el resultado de la confluencia en la obra del *yo* creador y el *yo* social, donde todo el imaginario colectivo acabaría siendo otro factor relevante a la hora de determinar su figura como representación de unos valores mítico-simbólicos: su silueta mítica se disuelve fácilmente en una red de obsesiones (Mauron, 1962: 37-58). Además, que exista un determinado *mito personal* no implica que el poeta no haga uso de otras máscaras líricas, pues esta misma combinación de “personajes” será un elemento determinante para la construcción más completa de su *mito personal* ya no sólo como máscara literaria (pudor afectivo), sino también como rasgo definidor de una actitud vital de su autor:

Cada figura no existe si no es en relación a otra u otras, comportando además la variedad de relaciones una metamorfosis de los personajes. La destacada constancia de redes asociativas y de figuras sugiere, por otra parte, que los conflictos deben ser, ellos también, permanentes, interiores en la personalidad del escritor, e inherentes a su estructura. Somos así llevados, por el estudio de una situación dramática interna, personal, modificada sin cesar, pero persistente y reconocible. Es esto lo que llamaremos, en efecto, el mito personal (1962: 194-195).

En líneas generales, pues, cabe apuntar la relevancia de la existencia de un *mito personal* (*isotopía de persona*, según Greimas) dentro de la visión de conjunto de un libro, pues de la continuidad de su figuración dependerán, en alto grado, la cohesión y la complementación de sus partes, como ya dejó apuntado Enrico Testa. Sin embargo, para poder hablar con cierta propiedad de un “mito personal” será obligado contrastar esa figura con el resto de la obra del poeta, ya que no es lo mismo un protagonista lírico, una máscara, un sujeto lírico en concreto, que un *mito personal*, que, sobre todo, está fundamentado en torno a las recurrencias de sus valores y al mantenimiento (en proceso de reelaboración o no) de su particular constelación de atributos. Mauron llama a este proceso de confrontación de textos *superposición*, pues trata



de busca similitudes y correspondencias entre las obras del autor en cuanto concepto de identidad; pero Mauron erró- pensamos- al considerar que el espaldarazo final a esa *superposición* venía dada por lo biográfico, pues debían encontrarse algunos acontecimientos y elementos que confirmaran esas “máscaras” emergentes tan próximas a los propios rostros míticos, ya que creía que el *yo* creador y el *yo* social compartían el mismo inconsciente, por lo que las “obsesiones” eran también las mismas. Lo que equivalía también a afirmar que el *mito personal* era dinámico, pues el *yo* social lo es en esencia (Mauron, 1962: 218). Pero como bien recuerda Anne Clancier- y es a su pensamiento crítico al que nos remitimos en la presente consideración del *mito personal* en cuanto categoría analítica- “el método de Mauron es para aproximar, no críticas fundadas en el análisis de los contenidos latentes de una obra literaria, sino aquellas que son en el inconsciente estructuras que se expresan en el escritor por redes de imágenes y de metáforas” (1976: 275).

## **CAPÍTULO II**

**LA TRAYECTORIA POÉTICA**

**DE FRANCISCO BRINES**



## **2.1. UNAS NOTAS CONTEXTUALES. POESÍA DE POSGUERRA Y EL GRUPO POÉTICO DE LOS 50.**



Con excesiva propensión los estudios referidos a la poesía española del siglo XX han descalificado y descartado el método generacional por tratarse de una simplificación abusiva de la rica variedad literaria, realizada con fines pedagógicos (García Martín, 1986: 18), lo que acababa evaluando no al método en sí, sino a quien lo usaba tan desafortunadamente. Como recuerda Eduardo Mateo Gambante, toda división en períodos tiene como objetivo “introducir cierto grado de orden y coherencia en la materia histórica; por lo tanto, la periodización es externa a la historia misma, y subjetiva” (1996: 10), pese a que- según recuerda Jenaro Talens- dicha normativa se estableció con pretensiones de objetividad y carácter científico” (1985: 1) aunque no siempre las expectativas y las iniciales intenciones se corresponden con los resultados. Más aún, en la poesía española, es a partir de la década de los cincuenta donde entran (quizás más notoriamente visibles) otros condicionantes- no estrictamente característicos de esta época en concreto-, como, por ejemplo, la planificación editorial, la simpatía personal *geográfico-afectiva*, la autopromoción, etc.; pues, en cierto modo, las generaciones han servido de amplio recipiente para esa pretensión didáctico-esquemmatizadora, pero también para otros fines- ya

no tan ajenos a la Literatura- de muy diversa índole. No obstante, y pese a la crítica permanente hacia el método “generacional”, los propios críticos acaban aceptando su necesaria aplicación sintetizadora frente a la heterogeneidad de las voces poéticas surgidas en estos años, como es el caso del propio José Luis García Martín (1986)<sup>1</sup>, de Juan García Hortelano (1978) o del propio Carlos Bousoño (1984) entre otros.

En un artículo ciertamente revelador, Claudio Guillén plantea la necesidad de reformular la metodología aplicada al estudio de los períodos literarios como ya, con anterioridad, lo había propuesto Guillermo Carnero (1976). Entiende que la “vieja noción de período como concepto que aspira a coincidir plenamente con un segmento de tiempo y que de tal suerte constituye una unidad singular de la historia literaria, queda descartado” (1989: 124). Es decir, la idea *monista* de un período está agotada, o resulta ya poco válida. Ante esto sugiere una visión de la época contemporánea como *polifónica*, donde los movimientos y las tendencias, así como las motivaciones o las inclinaciones hacia ciertas “poéticas”, no son formas linealmente dispuestas en el tiempo, sino simultáneas y coincidentes en muchos

---

<sup>1</sup> Concretamente en su introducción a la antología *Las voces y los ecos*, donde tilda este método como “esclarecedor” pese a referirse a Bousoño como creador de “palinodias” al tratar de restringirlos en su momento histórico concreto (1980: 9-20).

casos<sup>2</sup>: y, en la mayoría de ellos, no siempre tienen objetivos artísticos radicalmente diferentes y enfrentados, sino que los mecanismos empleados para alcanzar un mismo fin son, en resumidas cuentas, variantes- muy singulares- de un amplio y genérico sistema lírico imperante. De tal modo que dichas manifestaciones (propias de una poética diversa y plural), no resultan, a la postre, contrarias, sino que se alternan dentro del marco canónico que una etapa histórica, en concreto, determina y exige al texto literario: así, tendríamos una pervivencia editorial de los clásicos castellanos (Quevedo, Lope de Vega, Gutiérrez de Cetina, Garcilaso, etc.), una lectura de los poetas extranjeros contemporáneos, acaso incluso de un modo fragmentado a través de las revistas literarias; más una poesía marginal de corte esteticista (*Cántico* y ciertas poéticas personales) como también era minoritaria la pervivencia del movimiento surrealista- *Postismo*-, y una creciente marea de poemas que enlazarían con el tono propagandístico-ideológico del período bélico, una poesía religiosa (con ciertos tintes unamunianos), una poesía ético-social basada en una función muy determinada del quehacer poético como instrumento de transformación

---

<sup>2</sup>.- Del mismo modo se expresa Jenaro Talens quien atisba el problema del estudio “generacional” en esa consideración “del desarrollo histórico como un proceso de sucesión lineal en vez de cómo una interrelación de discursos co-presentes que se interinfluyen mutuamente” (1985: 20)



de la sociedad; también la poesía de autores en el exilio, la evolución de otros autores, como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Gerardo Diego, etc., la publicación de poesía en lenguas vernáculas- gallego, vasco, valenciano y catalán-, unido a una poesía *provincialista* con ciertos tintes populares, etc.

Como recuerda el propio Claudio Guillén, el método más utilizado para, de algún modo, dar cierta unidad de conjunto a toda esta afloración coincidente en el tiempo histórico, fue la aplicación de un “enfrentamiento de lo tradicional con lo innovador” (1989: 134) con lo que un modo eficaz de ordenamiento vendría a ser la confrontación de estilos bajo la dirección final de hallar, entre sí, divergencias sumamente identificadoras de cada una de ellas y, en consecuencia, definidoras e imperantes, como afirma, igualmente, Talens (1985: 3). Bajo esta consideración creemos que existe un último concepto clave en la formulación de una teoría *aglutinante* de la poesía española de posguerra: el canon poético español. Un *canon* que, a falta de un debate más amplio, podría orientarse hacia dos campos distintos pero relacionados: el editorial y el estético.

Entendemos como efecto más visible del *canon* aquella “modelización del pasado” (Kermode, 1990: 155), adecuándose al

presente en un momento dado y adquiriendo un novedoso valor en su contexto histórico pertinente. Para Harold Bloom el *canon* se ha convertido “en una elección entre textos que compiten por sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” (1998: 195). Con el trasfondo de un fundamento ideológico- más o menos estricto- se lleva a cabo la selección de un *canon* en cierto modo tomado como representativo de una época, (artístico-literaria en este caso). Más en concreto, en la poesía de posguerra se advierte claramente la construcción paulatina de un *canon* estético- lenguaje “realista”, actitud ética, explicitación- que, progresivamente, fue dirigiéndose hacia el dominio del *canon* editorial, tal fue el caso de la colección “Colliure” por ejemplo, o la de “El Bardo”, en paralelo- y no por ello enfrentadas- a otras directrices de índole más intimista, como pudo ser la propuesta por la colección “Adonais” (con indicaciones políticas muy divergentes), en su momento<sup>3</sup>. Pero no desde la oposición de estas dos directrices- tan

---

<sup>3</sup> En “Palabras preliminares” del estudio *Medio siglo de Adonais* se nos asegura que la colección tuvo como propósito “abrir un cauce a los poetas jóvenes y maduros en ese momento tan difícil de la posguerra”, para, páginas más adelante, confirmar José Luis Cano ese carácter abierto “a todas las

dependientes, en parte, entre sí- sino desde la complementación dentro de un proyecto socio-cultural todavía mayor: reactivar la cultura española. Ya en 1947, en una nota de despedida, la revista *Entregas de poesía* (nº 24, Barcelona, texto sin paginar) decía:

Cuando, hace tres años, salió el primer cuaderno, la Poesía española abandonada al cultivo de unas formas pseudo renacentistas, poco individualizados, y que de los clásicos no habían tomado más que el aire, no la entraña ni el sentido del propio tiempo. Nuestra guerra, y la que le siguió, si la una había desperdigado los fondos bibliográficos, la segunda nos tenía cortados del mundo, al margen del esfuerzo poético del resto del mundo, de los dolores y experiencias de aquel mundo en crisis [...] Trayendo a sus páginas buena poesía extranjera, y clásicos poco repasados; aportando referencias bibliográficas; abriendo, sobre todo, un palenque a los poetas jóvenes y de un seguro porvenir...

---

corrientes poéticas, alejándose de toda tendencia de grupo [...] aparecieron libros de poetas garcilasistas, como de las tendencias neorrománticas y tremendistas, que dominaron en la década de los cuarenta”. Finalmente, Antonio Colinas- en el mismo volumen- acierta a calificar la colección como fruto “de un *instinto*, de una sensibilidad especial para los versos” aunque no se negara la vertiente social: “Allí había buenas representaciones de lo que luego hemos entendido hasta la saciedad como *poesía social* y, a la vez, los libros de poetas que se caracterizaban por una expresión más intemporal (Bousoño, García Nieto, Ricardo Molina, Rodríguez, Brines)” (1993: 9, 16 y 33).

Todo ello sólo trata de confirmar la simultánea existencia de varias líneas de publicación no necesariamente en oposición y en tensión en su momento histórico. Creemos, en cambio, que esa tensión es un efecto *a posteriori*, de confrontación crítica: basta sólo comprobar aquel erróneo planteamiento entre *garcilasistas* y *espadañistas*, como dos frentes irreconciliables y enfrentados, que, con un mínimo esfuerzo investigador, pronto se desmiente al constatar cómo autores de la más estricta línea *espadañista* publicaba simultáneamente en la revista *Garcilaso* y viceversa. Y, más aún, llegaron a influenciarse en algunos casos. Por tanto, a la hora de estudiar el grupo poético de los cincuenta, no resulta válido la asimilación de dicho grupo como reformuladores de la anterior nómina de autores, pues, en gran parte, compartieron plenamente las mismas exigencias o directrices- *canon* en un futuro- del mercado editorial, de los lectores (más o menos justos) y de los propios poetas que, de algún modo, guiaban a los más jóvenes hacia sus primeras publicaciones.

Esas directrices fueron- para José Olivio Jiménez-, una “crisis evidente del individualismo, rehumanización, vuelta premiosa y directa al hombre y a sus problemas inmediatos, angustia existencial e inquietud religiosa, exaltación de la vida, solidaridad humana,

preocupación social y política” (1998b: 18-19). Pero esto no significa que los jóvenes poetas dejaran de leer a Juan Ramón Jiménez, al primer y hermético Aleixandre (tan influido por el surrealismo), al Antonio Machado de las *Soledades*, el esencialismo de Jorge Guillén y Pedro Salinas, la poesía clásica española no sólo de corte existencial, sino también la de signo satírico y amoroso, así como la poesía greco-latina (Catulo, neotéricos...) y autores extranjeros de la *modernidad*<sup>4</sup> como Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Leopardi, Hölderlin, Keats, Yeats, Rilke, etc.. Combinaron toda una tradición literaria: de hecho la mayoría de estos poetas fueron destacados estudiantes universitarios- no ajenos a ciertos planteamientos filosóficos, más o menos novedosos;- testigos, activos, al tiempo, de un cambio que radicaba en aspectos más comunes y profundos- según palabras de Arcadio López-Casanova- “de otros fundamentos de la escritura poética, incluso otra *imagen y función* del propio poeta. Cambia, en fin, la *sensibilidad vital*, que es tanto como decir que cambian la visión del mundo, los principios estético-

---

<sup>4</sup> Revelador es el testimonio de Antonio Colinas (1993: 83-84) al confesar que, a través de las publicaciones de Adonais, pudo aproximarse a las obras de Pound, Perse, Eliot, Rimbaud y Valery, y también a los autores catalanes y gallegos. Nombres a los que José Luis Cano añadiría los de Whitman, Keats, Péguy, Byron, Shelley, Hölderlin, Rilke (1993: 16). Para una visión general de todas las traducciones que fueron publicadas en “Adonais” consúltese el imprescindible estudio de Jaime Siles (1993: 210-222).

ideológicos, el sentido radical de lo artístico, la concepción misma de lo que pueda representar la obra literaria” (2002: 44). Un cambio de sensibilidad que ya había anunciado Castellet, pero con una confusa percepción del mismo (1966: 95-96). Por tanto, lo que varió con la posguerra fueron los fundamentos que atañían a una renovación del concepto de arte y del artista en relación con un lector más amplio y con unas necesidades vitales, sociales, políticas, y económicas: así, las supuestas tendencias- *poesía existencialista, poesía social, poesía intrahistórica*, etc.- no fueron más que modos diversos de formular y operar este mismo cambio de una manera más o menos intermitente. De igual modo, las sucesivas generaciones de poetas (al menos las registradas como tales)- *del 36, del 42 y del 50*- no fueron sino tres modos de asimilar y llevar a la práctica una nueva *razón creadora* en cuanto renovada concepción del arte, frente a otro macrosistema literario precedente- *tradición simbolista*- de imperante signo irracionalista<sup>5</sup>. Hasta el propio Francisco Brines definió esta

---

<sup>5</sup> Aunque esta voluntad de confrontar *tradición simbolista* y poesía de posguerra haya podido parecer, en un principio, acertada docentemente, tampoco resulta del todo válida, desde su dogmatismo, ya que siguiendo las indicaciones de Inman Fox (1969: 53-54) “si examinamos las innovaciones técnicas- la metáfora, la incorporación del uso de un lenguaje cotidiano, hasta la estructura muy cuidada, aunque a veces parezca lo contrario-, de la poesía de tradición simbolista en que el poeta “objetiviza” su emoción, encontraremos que los auténticos poetas españoles hasta ahora no han salido de la *edad simbolista*” (término que ya usó Carlos Bousoño [1974, 1985] para

convivencia de voces distintas como una *conciencia temporal* que, en una suerte de visión común del mundo, condicionaba y orientaba la escritura individual de cada autor dentro de un marco unitario, en gran medida, pese a algunas lógicas desavenencias:

Los componentes de las distintas generaciones no viven en distintos planetas, y es el mismo aire el que respiran cada día. Si se añade a ello afinidades temperamentales y, entre otras cosas no tan plenas, la amistad (que se alimenta de la convivencia), se verá que hay cosas que pesan más, por más importantes, que la estricta coetaneidad. Me siento cerca de algunos de mi generación, alejado de otros, y lo mismo puedo decir con respecto a poetas de anteriores o posteriores generaciones. Yo hablaría, pues sí creo en ella, de una conciencia temporal (Provencio, 1996: 147).

En cierto modo, el substrato latente de este *canon* poético de posguerra- conciencia temporal- lo sintetizó muy tempranamente Carlos

---

distinguir, precisamente, a las dos generaciones de posguerra-. Así- y sin negar cierta discrepancia con esta última afirmación- podemos considerar, según Inman Fox, que, en efecto, la diferencia con la *tradición simbólica* resultó ser, sobre todo, una cuestión de matiz- como ya había preconizado también fechas atrás Philip Silver (1968) aunque ésta no fuera definida como tal-, de orden de preferencias, pero en ningún caso opuesto o contrario, sino como variantes o ramificaciones dinámicas de un mismo sistema, de una amplia época literaria llamada *modernidad*. Sin embargo, Fox descuida dos partes fundamentales en ese cambio de sensibilidad: el lector y el poeta, centrándose sólo en el uso del lenguaje como principal vínculo.

Bousoño al considerar que el *realismo* y el *moralismo* constituían las notas comunes a las dos generaciones de posguerra (1985: 24), descartando, en todo caso, el *esteticismo* y el *experimentalismo* de otros grupos de creación tomados como marginales o periféricos, pues no gozaron de una atención notable por parte de la mayoría de lectores. Sin embargo, a mediados de los años sesenta- es decir, con la aparente crisis ya de la *poesía social* y el auge de los autores del 50 (compartido con otros muchos autores anteriores)- esta veta “periférica”- esteticismo, experimentalismo, culturalismo- acabará, a su modo, siendo la línea imperante en los primeros años de la llamada estética *novísima* (década de los setenta), lo que no equivale a afirmar que autores como Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, Ángel Crespo, Carlos Edmundo de Ory, Ricardo Molina, Juan Bernier, Pablo García Baena, Julio Aumente, etc. ejercieran una efectiva y decisiva influencia sobre los poetas *novísimos*, sólo que aquello que resultaba marginal- estética y editorialmente- se convertía ahora en directriz y en posterior *canon* de un período literario (aunque sus nombres tampoco acabaron siendo representativos), frente a un agotamiento de mercado, un planteamiento ideológico visto como innecesario frente a la estética moral-realista. Así pues, hablemos de *conciencia temporal* común, más que de etapas



*generacionales*; pero, sobre todo, hablemos de poéticas personales confluenciados en una encrucijada estética plural.

En este sentido vuelve a resultar esclarecedora la aportación de Claudio Guillén (1989: 135-136) al considerar que el fundamento principal de la singularidad de cada autor viene motivada por una necesidad personal. Una motivación interior que le impulsaba hacia la búsqueda de una expresión poética genuina, dentro de ese marco estético. Por tanto, es en la tensión con uno mismo donde se engendra principalmente el *matiz* al que aludíamos, pues- como recuerda el propio Guillén- “cuando un hombre procedente de cierta clase o grupo- miembro de una escuela poética, o generación- se une a otro grupo o clase, no se reduce a forjar eslabones nuevos, diríamos, de orden espacial o social, sino también genera continuidades y conexiones de índole temporal” (1989: 128). En el fondo, fue esto lo que quiso decir Brines en el anterior texto: las afinidades son fruto de muchos condicionantes, pero, sobre todo, resultan del hecho de compartir un tiempo en concreto, una circunstancia- en términos orteguianos- común como marco de fondo. En tal caso, en la mayoría de poetas españoles de posguerra la ruptura- si ésta se llevó a cabo- no fue tanto, en sus primeros años de escritura, un movimiento hacia afuera, sino hacia

dentro, es decir, un Brines contra Brines, o un Valente contra Valente, etc. más que fijarnos en un Brines contra la *poesía social* o contra el *esteticismo*, por poner un ejemplo. Y esto atañe no sólo a la aventura *órfica* (búsqueda de un lenguaje), sino también a todo un *proceso de necesidades* (contactos personales, programas editoriales, promociones, etc.), tan legítimas como entendibles. Visibles, no obstante, en algunos casos más que en otros.

Quién mejor para definir esa conciencia temporal a la que aludía Brines que aquel que fue directo mentor de la mayoría de los poetas más relevantes de la posguerra española. Vicente Aleixandre. El poeta sevillano (y malagueño de adopción) fue, quizás, quien, con mayor lucidez, trazó aquellas claves más sorprendentes y definidoras de una nueva época dentro de la tradición poética española. Así, bajo el prisma orteguiano de querer hacer tan sólo un *diagnóstico* objetivo de una etapa literaria<sup>6</sup>, elaboró Aleixandre (bajo indicaciones de Bousoño) su

---

<sup>6</sup> Así fue como, en un principio, quiso enfocar también José Ortega y Gasset su trascendental ensayo *La deshumanización del arte* (1925), donde llegó a afirmar- sin contar aquellos comentarios en obras posteriores- que “La intención de este ensayo se reduce, como he dicho, a afiliar el arte nuevo mediante algunos de sus rasgos diferenciales. Pero, a su vez, esta intención se halla al servicio de una curiosidad más larga que estas páginas no se atreven a satisfacer, dejando al lector que la sienta, abandonado a su privada meditación” (1997: 81): un posicionamiento que, sin duda, equipara el ensayo de Aleixandre con el de Ortega tras el cual no sólo existía una voluntad expositiva del panorama artístico coetáneo, sino un directo magisterio con unas indicaciones estéticas muy

magistral discurso *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, publicado en 1955.

Según la valoración aleixandrina la nueva poesía española tenía, como principal argumento, la consideración del *hombre-en-el-mundo* como centro del motivo poético, aunque, esta vez desde su dimensión y perspectiva temporal, y no desde la constatación de sus pasiones y luchas interiores- ahondamiento del material psíquico humano- como foco temático del poema. Se recordaba y actualizaba, de este modo, el aforismo machadiano de afrontar la poesía como “palabra en el tiempo”, en cuanto quedaba regida por un *aquí* y un *ahora* determinados y reconocibles (acaso vistos como compartidos y propios) en el que iba a predominar el “cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto situado, es decir, en cuanto localizado [...] con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen” (2002: 316). Estaríamos, pues, ante la urgente necesidad de establecer un vínculo de unión entre vida y arte, con lo que se había pasado de aquella esfera de lo imaginario (del poeta como demiurgo o creador de otras realidades) a la esfera propiamente vivencial, donde la memoria, el compromiso y la

---

concretas, e incluso justificadas de lo que vendría a suponer su propia evolución personal con *Historia del corazón* (1954).

solidaridad con el prójimo iban a ganar ese carácter céntrico y dominante en la mayoría de las poéticas personales. Ahora bien, esa mitigación del componente irracional e imaginístico podía hacer pensar- muy erróneamente- en un consecuente empobrecimiento del poema como creación estética, dando a entender que, al cortar las libres vías de la imaginación, la poesía iba a quedar atrapada y relegada a ser un simple compendio de urgente manifestación autobiográfica. No en vano, el propio Aleixandre quiso dejar bien claro que ésta nueva oleada de poetas (si bien es cierto que era un grupo muy reducido que no representaba todas aquellas voces líricas- plurales- de posguerra) no había de desmerecer a la otra “gran tradición de la España novecentista” (2002: 318), es decir, aquella que se formó y llevó- junto al grupo poético del 27- la *tradición simbolista* a su máxima expresión en España, equiparándola, por entonces, con la del resto de Europa.

El eje de ese cambio de perspectiva fue, para Aleixandre, esa misma *conciencia temporal* que, llevada al texto, hizo del poema, entre otras cosas, una intensa reflexión existencial<sup>7</sup>. De este modo, de aquella ostentación de capacidad creativa se pasaba a la exploración de la

---

<sup>7</sup> El mismo Aleixandre, incluso, remarca un tema predominante: “el tema del “tiempo perdido”, de la edad humana, y con ella, en primer término, como representación de temporalidad, el tema de la infancia; ya sea una infancia trascendida y mitificada, ya se trate de una niñez que el poeta evoca para simbolizar a su través el *fugit irreparabile tempus*” (2002: 319)

vivencia auténtica, valorando, en consecuencia, la sencillez y la sobriedad más reflexiva y menos imaginativo-figurativa. Así la poesía potenciaba aquellos aspectos de unión y no de distinción entre los hombres, pues incluso ese yo- testimonial- hacía de su vida un resorte de otras voces, el coro del *nosotros*: “¡Qué lejos la deificación del arte! Sabíamos que la poesía no es una divinidad exenta: que sólo sobrevive en cuanto sirve a los hombres” (2002: 321).

Precisamente la actitud del poeta será otro de los aspectos cuya variación resultó un factor relevante en esa renovada formulación de lo poético. Para Aleixandre, pues, existían tres actitudes predominantes (pero en ningún caso confrontadas) donde, sobre todo, destacaba el protagonismo lírico adoptado en el *nosotros*: en primer término, aquella que se abocaba angustiosamente a su derrota o fracaso existencial, con cierto aire *tremendista*; en segundo lugar, aquella que se dejaba llevar por una suerte de esperanza, de salvación redentora; y en tercer lugar, aquella que veía en la solidaridad la única manera de salir hacia delante, volcados hacia el compromiso de su palabra, vista, esta última, como un instrumento capaz de, en efecto, cambiar el mundo. En este sentido, esta última actitud demostraba que ese reclamo de valores- éticos y religiosos- no siempre se ceñía a una creencia o a una ideología en

concreto: el trasfondo moral de esta poesía iba a ir más allá de cualquier filiación predeterminada. Y de esa fuerza, de esa voluntad moral y cívica de sentirse solidario con el prójimo (sin distinción), nacía la invocación de un arte para mayorías. Un arte cuyo objetivo era la comunicación entre los hombres. En consecuencia, la cotidianidad ganaba así la cualidad de ser el más enriquecedor foco de creación poética, pues hasta lo más inusitado o lo más común resultaría digno de ser cantado en un poema, ya que eran, a fin de cuentas, los rasgos más visibles de esa auténtica comunidad humana en convivencia. Definitivamente, el poeta pasaba a ser (y ofrecer) una imagen de sí mismo equiparándose a cualquier otro ser humano: “La perfección radicaré en confundirse en lo fundamental con la masa, con las multitudes que integran la sociedad, y ello porque no se reconoce en la jerarquía humana ningún valor superior a la humanidad misma [...] Y así la cotidianidad de la vida será uno de los temas que entrará con más frecuencia en el canto de los poetas jóvenes” (2002: 327-328). Pero ese mismo discurrir cotidiano vino marcado, precisamente, por la tensión de su concreta situación histórica: es decir, por la evidente represión política, por la injusticia social, y otros tantos problemas del presente. De este modo, la nueva poesía iba a hacer frente a toda esa amalgama

de inquietudes atormentadoras del hombre contemporáneo; de ahí, precisamente, que resulte predominante, en algunos casos, el *tema de España* (junto al tema existencial), según lo enfoca el mismo Aleixandre, visto desde diversos ángulos (no siempre coincidentes). Un tema que dejaba entrever, con mayor explicitación, el compromiso poético que tanto ha caracterizado a esta época.

Este auge del compromiso también llevó consigo otro sustancial cambio en el propio uso del lenguaje poético: de aquella propensión al *canto*, al efecto musical de las palabras, de la profundidad pictórica, analógica y figurativa de las ingeniosas y sorprendentes metáforas, se pasaba a una voluntad narrativa, que se definía por tener la principal pretensión de ser fiel testimonio de la realidad (sobriedad expresiva), transmitiéndola con todo su efecto sensitivo pero sin desvirtuarla (idealizarla en muchos casos) mediante las imágenes: es decir, *contar* la realidad según su experiencia. Si había variado el modo de entender- por parte del poeta- el poema como composición, su utilidad y su foco temático y si, además, había variado la propia consideración del poeta en sociedad, también iba a variarse- o, acaso, ajustarse- la imagen del lector modelo por excelencia. En consecuencia se acabó llevando a cabo la novedosa selección de un público no especializado ni

preparado: a ellos iba destinado el poema, pues eran, precisamente, a quienes se debía rescatar para el arte. En favor de esa búsqueda de entendimiento triunfó aparentemente lo denotativo sobre lo connotativo, lo explícito sobre la sugerencia y el hermetismo, exigiendo del lector una participación pasiva en su lectura, pero una activa aportación en su conciencia.

Frente a las observaciones de Aleixandre, Carlos Bousoño (1999) iba, sin embargo, a realizar una doble puntualización al respecto: para Bousoño no estaba tan definida esa ruptura entre lo que él tildó como poesía contemporánea (*tradición simbólica*) y poesía poscontemporánea (*tradición de razón histórica*) ya que tanto el individualismo como el irracionalismo (características tan esenciales y básicas de la primera) continuaban siendo valores fundamentales, aunque en el último caso referido, el encubrimiento del *yo* sería menos llamativo. No obstante el propio Bousoño sí diferenciaba dos estratos generacionales- separación que Aleixandre no estimó en apreciar- dentro del período de posguerra, aunque las diferencias entre ambos apenas fueran matices superficiales: por una parte, tendríamos aquellos poetas nacidos entre 1909 y 1923, donde entrarían a formar parte autores como Luis Rosales, Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, Juan Gil-Albert, José Luis Hidalgo,



Rafael Morales, Blas de Otero, José Hierro, Ramón de Garciasol, Vicente Gaos, Gabriel Celaya y el propio Bousoño. Y por otro lado, aquellos nacidos entre 1924 y 1938 donde tendríamos poetas como José María Valverde, Carlos Sahagún, Claudio Rodríguez, Carlos Barral, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y José Ángel Valente entre otros, conformando lo que posteriormente se conoció como la nómina más representativa del *grupo poético de los 50* y, a través de los cuales, el propio Bousoño atisbaba unas muy singulares características que, de un modo sutil (y sin fuertes rupturas), mostraban un nuevo cambio de sensibilidad, tanto en la figura del poeta como en su consideración hacia el texto y el hacia el lector.

Los poetas llamados “del medio siglo” tenían, ante sí, un *sistema* basado, precisamente, en el compromiso del escritor con la sociedad como parte integrante de una lucha no sólo frente al régimen franquista en concreto, sino también contra la degradación del ser humano y la pérdida de una cívica escala de valores allende del planteamiento religioso. Esa misma polifonía de voces generó un ambiente de urgente reformulación- o, acaso, amoldamiento- del sentido del arte que acabó devolviendo, progresivamente, a la poesía a un ámbito más personal, a una autonomía con respecto a su inmediata circunstancia (tensión

social) y a su estricta naturaleza funcional, como instrumento de transformación y/o denuncia del presente. Una estética, pues, que para los jóvenes poetas que estaban emergiendo en aquel momento (desde finales de la década de los cincuenta) ya comenzaba a dar síntomas de crisis y agotamiento en cuanto a su estética; así que, desde la conjunción de sus diferentes estilos poéticos, aceleraron ese cambio de *visión* de la poesía. Esa fue, en palabras de Jaime Siles, la más relevante labor de este *grupo poético de los 50*:

El paso de la “poesía social” a la “poesía de la experiencia”, y la conversión o transformación del discurso y temática de la primera en el discurso y temática de la segunda, fue obra, pues, de los poetas del cincuenta, a quienes corresponde el mérito histórico-objetivo de haber sido fieles a su circunstancia y, en aras a las necesidades de la misma, haber liquidado lo que como retórica, quedaba de la herencia del realismo social. Esa liquidación (poéticamente explícita en los textos mismos) no vino acompañada de ataques furibundos, manifiestos airados y declaraciones programáticas: se produjo sin cortes bruscos y sin solución de continuidad (1989: 9).

Muy tempranamente Luis Jiménez Martos (1961), José Olivio Jiménez (1998*b*) y Carlos Bousoño (1974) atisbaron esas peculiaridades diferenciadoras entre los poetas de la primera generación de posguerra y

este *grupo de los 50*<sup>8</sup>. No obstante siempre dejaron bien claro que no se trataba de una “generación revolucionaria [...] intentan continuarla [la *tradición realista*] en cuanto a sus supuestos fundamentales, reservando las innovaciones” (Bousoño, 1974: 23), aunque en ellos radicaba una evidente voluntad innovadora en su “serena pero muy seria revisión crítica de los procedimientos mediante los cuales esa conciencia puede convertirse en condicionante o en materia misma de poesía, de auténtica poesía” (Jiménez, 1998: 21). Así pues, Bousoño acabó fundamentando su teoría (teoría de época más poética generacional más poética personal) en torno a la consideración de una “verdadera realidad” (es decir, en términos matemáticos: su denominador común) basada en un realismo *de situación*, una propensión narrativa, un compromiso moral e, incluso, un compromiso político. Sólo que ese *principio* unificador- la persona situada en sociedad- variaría en su “dosis con que aparezcan los dos elementos de la fórmula, persona y sociedad” (Bousoño, 1974: 39); o como en fechas anteriores había afirmado Jiménez Martos

---

<sup>8</sup> Hemos acuñado el término “grupo” por ser el que mejor se ajusta a lo que entendemos como etiqueta de un amplio número de autores, más aún cuando la definición del término según la DRAE es: “Conjunto de elementos que se relacionan entre sí conforme a determinadas características” que es, a fin de cuentas, lo que viene a ocurrir en el caso de los poetas referidos, relacionados por una serie de rasgos comunes, pero no concluyentes.

(1961): una promoción no revolucionaria, pero con el aporte de una nueva sensibilidad.

En cierto modo, este grupo de poetas comenzó siendo definido no tanto por sus rasgos extremadamente innovadores, sino desde la *negación*, desde el rechazo y no desde la afirmación en sí de unas directrices. Es decir: no importaba tanto lo que promulgaron- lo de “poética del conocimiento” vino con posterioridad a sus primeros libros y respondió básicamente a un intento de desmarcarse como en páginas posteriores veremos- en su reafirmación como nuevos creadores, sino en aquello que rechazaban o trataron de eliminar del poema. Por tanto, no significó una declaración de *intenciones*, ni un programa llevado a cabo, sino más bien una personal búsqueda, un tanteo o desecho de aquello que se veía como agotado para la poesía, pero sin un claro rumbo antepuesto o acaso insinuado con anterioridad o preacuerdo de *escuela*. Esto, en parte, les restó cierta fuerza grupal. Para Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (1997: 371), como para un gran número de estudiosos<sup>9</sup>, los principales lastres que quisieron dejar atrás fueron: por un lado, el realismo social al uso que relegaba el plano íntimo al

---

<sup>9</sup> Pero no todos pensaban de igual manera: un ejemplo fue Rafael Morales, que entendió cómo estos “*Nuevos poetas españoles* vienen a cantar los mismos temas que los anteriores y con las mismas técnicas” (García Martín, 1986: 22).

ostracismo de lo improcedente; y, por el otro, tanto el *esteticismo* como la pobreza lingüística en la que había caído la poesía social- clichés, tópicos, invocaciones, apelaciones, etc.-. Pero como recuerda Eduardo Mateo Gambante “la acuñación del lenguaje generacional no depende de factores formalistas” tan cambiantes y variables entre autores, “sino de temas y fondos” por ser estos, precisamente, invariables y comunes (1996: 202). Y es por esto por lo que en el *grupo de los 50* siempre parece imponerse la línea evolutiva de cada autor sobre cualquier pretensión de un lenguaje generacional. Aunque- tengámoslo muy presente- a la altura de 1960 fueron los propios animadores (excepto Celaya y alguno más) de aquella inicial *poesía social* quienes ya entendían como agotada dicha estética, por el progresivo desprestigio de ciertas fórmulas imprecatorias, el abuso del tópico, etc. Aún así, el agotamiento de la *poesía social* – practicada por gran parte de estos jóvenes poetas- quedó marcado por lo que se consideró el nacimiento de una nueva dirección estética que rompía- o mejor aún- superaba aquel anquilosado *canon* social-literario. Pero como recordó Francisco Brines, los poetas de este grupo que sí escribieron en principio según estas directrices crítico-sociales (Barral, Caballero Bonald, Ángel González y J. Agustín Goytisolo), “hicieron un cambio de lector:

escribían para el burgués” (2004: 6) en eso que se llamó la *mala conciencia* por pertenecer a una clase acomodada y privilegiada en un tiempo de carestía y necesidades.

Proliferaron las antologías poéticas que- por varios intereses- fueron proponiendo nombres y características definidoras, con el fin de ofrecer al público lector las más fieles muestras de ese “cambio” en la poesía española. Por tanto, el afán de renovación estética y la intencionalidad editorial volvían a ser, nuevamente, complementarias. Entre las antologías más representativas, tendríamos: *Veinte años de poesía española [1939-1959]* de José María Castellet (1960, 1966), *Antología de la nueva poesía española* de José Luis Cano (1958, 1964, 1968 y 1978), *Nuevos poetas españoles* de Luis Jiménez Martos (1961), *Poesía última* de Francisco Ribes (1963), *Panorama poético español (Historia y antología, 1939-1964)* de Luis López-Anglada (1965), *Poesía social* (1965) de Leopoldo de Luis, *Poesía española contemporánea 1939-1965* de Manuel Mantero (1966), *Antología de la poesía cotidiana* de A. Molina (1966), *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló (1968), *Poesía hispánica 1939-1969* de J. P. González Martín (1970), *La nueva poesía española. Antología crítica* de Florencio Martínez Ruiz (1971), etc. y ya algo más tarde (y

específicas) las conocidas de *El grupo poético de los 50 (una antología)* de Juan García Hortelano (1978) y *Una promoción desheredada: la poética del 50* de Antonio Hernández (1978, 1991), hasta llegar a las más recientes: *Poesía española contemporánea (1939-1980)* de José Luis Falcó y Fanny Rubio (1981), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología* de Ángel Luis Prieto de Paula (1995) y ya más reciente, *La promoción poética de los 50* de Luis García Jambrina (2000), que completaría un corpus no de un modo definitivo (pues el número de antologías publicadas excede de la cantidad citada) pero sí representativo en su valoración de conjunto.

Pronto llegaron los calificativos para determinar y cifrar, con mayor o menor acierto en sus selecciones de autores, que parecía proponerse otra visión de la finalidad literaria. De tal modo, fueron surgiendo etiquetas nominales como *Promoción de posguerra*, propuesta por Leopoldo de Luis ya en 1965, *Generación del realismo social*, como la acuñó Rubén Vela, también en 1965, la *Generación Rodríguez-Brines* formulada por Philip W. Silver en 1968, la *promoción del 60* según valoraron José Olivio Jiménez en 1972 como José Luis Falcó y Fanny Rubio en 1981, el consabido *Grupo poético de los 50* propuesto en 1978 por Juan García Hortelano, una *Promoción*

*desheredada* para Antonio Hernández también en 1978, la *Generación 1956-1971* propuesta por Andrew P. Debicki (tras la etiqueta de “poesía del conocimiento”) en 1987, los *niños de la guerra* según Josefina Aldecoa (1983) enlazando también con la nómina de narradores españoles coetáneos, la generación *de Colliure* según propuso Marra-López en 1962 entre otros, y la ya citada *segunda generación de posguerra* promulgada por Carlos Bousoño (1985), José Luis García Martín (1986) y Florencio Martínez Ruiz (1971) entre otros. Nombres o etiquetas que, desde la premura por resaltar una nueva sensibilidad frente al texto sobre todo, fueron dando una aparente imagen de grupo, a pesar de la heterogeneidad de voces. Pero también buscaba dar muestras del cambio efectuado en el concepto en sí de lo que la poesía podía significar en la sociedad ya que comenzaba a entrar en crisis la *concepción* del poema como instrumento *social*, mientras que volvía a resaltar y primar su consideración más próxima a lo personal, pero sobre todo, fundamentándose en una conciencia crítica, por lo que el poema no sólo servía para comunicar sentimientos, sino también para reflexionar sobre ellos con el ánimo de dar, al fin, con algún tipo de respuesta, aunque fuera una verdad sólo personal y relativa. En este sentido, se retomaban algunos elementos que habían sido, por las



circunstancias exigidas, dejados de lado como, por ejemplo, la temática íntima y amorosa (incluso en su vertiente más erótica); también se iba a atenuar la explicitación y el logicismo de ciertas imágenes, incrementando el poder sugestivo de la palabra, haciendo del lector ya no un público en sí, sino un cómplice de la individualidad del poeta, como más tarde puntualizaría el mismo Brines: “La poesía no tiene público sino lectores” (Rodríguez Marcos, 2002: 2-3). Si bien no decaería esa base solidaria y ética sustentadora del gesto poético, sí que se iba a renunciar a esa imagen del poeta como guía de la sociedad, como portador de una revelación redentora, ya que- como recuerda José Olivio Jiménez (1998*b*)- el auténtico compromiso admitido por el poeta sería, ahora, frente al poema, a su cuidado, a su precisión como instrumento de conocimiento y, en última instancia, como mecanismo de comunicación de una experiencia, intensamente vivida y lingüísticamente transmitida.

Esa misma complicidad con el lector, en consecuencia, redujo en algunos aspectos las pretensiones sociales del poeta, pero acrecentó su voluntad artística, puesta en tensión frente al ornamento excesivo que pudiera implicar una distracción del lector ante el auténtico sentido del

poema: el contenido, el fondo ético de sus versos<sup>10</sup>. Precisamente fue el endecasílabo (y sus posibles combinaciones polimétricas) el metro más empleado, pues su disposición rítmica respondía a la exigencia de un tono reflexivo y pausado.

Para dar muestras, en este sentido, de esta reflexión- de fondo- *existencial* se hicieron directos herederos de aquel tono narrativo- simulacro del habla cotidiana (García de la Concha, 1973: 31)- apropiándose de un léxico anclado en lo común y diario, pero intensificado (y superado) con cargas de máxima expresividad que le conferían un valor de profunda poeticidad. Para José Olivio Jiménez (1998: 24-25), el *grupo de los 50* vino a renovar, en definitiva, una encasillada retórica social, plagada de clichés y frases hechas (tan propias al llamamiento). En consecuencia, esta búsqueda de una verdad personal a través del poema también trajo consigo que aumentaran los signos de corte autobiográfico (de la experiencia directamente íntima e interiorizada<sup>11</sup>), suponiendo una suma de conciencia crítica que,

---

<sup>10</sup> Francisco Ribes (1963) apunta, al respecto, que uno de los rasgos más definitorios del grupo poético será esa misma confrontación de estos poetas con una actitud evasiva y estrictamente formalista, lo que les llevó a rechazar parte de la poesía escrita en el período prebélico.

<sup>11</sup> Existe, hoy por hoy, una notoria malversación terminológica de la llamada “poesía de la experiencia”. En *La poesía de la experiencia* (1996), Robert Laungbaum analizaba aquella estética europea que había basado su voz poética en el monólogo dramático (dirigido hacia una experiencia

además, significó, en algunos casos, un desarrollo de la poesía satírica, sumida entre el escepticismo ironizado y la desmitificación de ciertas figuras históricas.

Un cambio, pues, que se comenzó a gestar en la década de los cincuenta, pero que alcanzaría su plena renovación en 1960, a partir de la publicación de *Las brasas* de Francisco Brines. Ahora bien, junto al poemario de Brines cabría añadir, como claro anticipo e, incluso, germen revelador de ese cambio, el temprano libro *Don de la ebriedad* (1952) de Claudio Rodríguez, pues ambos libros representan los dos puntos culminantes del cumplimiento de una renovación en la poesía española (Palomo, 1988: 134). No obstante existieron otras obras

---

de la cultura). El propio Gil de Biedma, uno de los poetas españoles más afines al objeto de estudio de Langbaum, definiría el proceso de implicación del autor en su obra: “la voz que habla en el poema, aunque sea la del poeta, no es nunca la voz real, es sólo una voz posible, no siempre inaugurada. La persona poética es precisamente eso, impersonalización, personaje” (1980: 341). Por tanto, en la misma definición de la “poesía de la experiencia” subyace la contradicción de la metodología poética que se le ha atribuido: una anecdotización extrema, un sujeto poético confundido con el hablante lírico en el plano del enunciado y hasta con el propio poeta real o un lenguaje de signo realista, como es el caso de José Paulino Ayuso, quien entiende que la “poética de la experiencia”, lejos de conformar, precisamente, una experiencia poética en esencia, es aquella referida “al modo autobiográfico de dar cuenta de la repercusión de los conflictos del sujeto con la realidad, en un proceso abierto de relaciones que pasan a la escritura con supuesta inmediatez, casi confesional, aunque a la vez distanciada, incluyendo su marco circunstancial y su anécdota” (1998: 39-48).

tomadas como *emblemáticas*<sup>12</sup> dentro del organigrama del grupo de los 50 (al menos las que son tomadas como referencias de la época literaria y de sus propias trayectorias) tales como *A modo de esperanza* (1955) y *Poemas a Lázaro* (1960) de José Ángel Valente, *Metropolitano* (1957) de Carlos Barral, *Profecías del agua* (1958) de Carlos Sahagún, *La agorera* (1959) de Rafael Soto Vergés, *Compañeros de viaje* (1959) de Jaime Gil de Biedma, *Salmos al viento* (1958) de José Agustín Goytisolo, *Credo de libertad* (1958) de Miguel Fernández, *Desde el sol y la anchura* (1956) de Eladio Cabañero y *Tiempo del hombre* (1960) de Manuel Mantero. En la configuración de ese *corpus* ya resultaba evidente la diversidad de poéticas personales y sus singularidades vinculaciones con la tradición literaria.

Como afirma Jenaro Talens, cada generación o grupo generacional o “cualquiera sea el nombre que usamos, reescribe su propia tradición, redistribuye los parámetros que definen su marco referencial

---

<sup>12</sup> José Luis Falcó y Fanny Rubio (1981: 61) consideraron que dichas obras se dieron sobre todo a mediados de la década de los 60 por lo que el corpus de poemarios que aportamos no serían considerados, por su parte, como *emblemáticos* por cuanto éstos no representan los diferentes estilos personales que afloraron desde sus primeras obras. Igualmente se manifiesta Andrew Debicki (1987). Así de un modo más reducido, se considera que los mayores logros de esta generación, serían obras como *Moralidades* (1966) de Jaime Gil de Biedma, *Palabras a la oscuridad* de Brines (1965), *La memoria y los signos* (1966) de Valente, *Blanco Spirituals* (1967) de Félix Grande, *Alianza y condena* (1966) de Claudio Rodríguez y *Descrédito del héroe* (1977) de Caballero Bonald. Aunque éste último ejemplo quizás no sea tan pertinente por su fecha de publicación.

y de esa manera construye un espacio donde inscribirse a su comodidad [...] definir un pasado es la mejor forma de delimitar el lugar de una herencia aunque sea para negarla” (1985: 9) y más aún en este grupo de poetas que Antonio Hernández bautizó como “desheredados” por “lo que debieron poseer en el momento de arranque y lo que se encontraron en el mismo de partida” (1991: 35). Ciertamente, fue José María Castellet (1966)- siempre tan controvertido en sus observaciones- quien planteó la existencia de un referente indiscutible: Antonio Machado (el de *Campos de Castilla*), por su compromiso ético y su realismo expresivo, por su tono íntimo y comedido, por su tratamiento del *problema* existencial, etc. frente a Juan Ramón Jiménez que, para Castellet, significaba el máximo exponente de una estética “agotada”, esteticista y narcisista. Más tarde José Olivio Jiménez (1998: 33) por un lado, y José Luis Falcó y Fanny Rubio (1981: 9) por el otro, confirmaron que la influencia real de Machado no fue tanto su poesía como la admiración que les entrañaba su actitud. Y que, por supuesto, Juan Ramón Jiménez seguía siendo un referente para cualquier poeta (novel o consagrado).

Con frecuencia, se habla de una época en la que España estaba cerrada bajo llave en sus fronteras: aislamiento cultural que, en verdad, no fue tan estricto como se piensa según confirma Jaime Siles:

[se ha mostrado a España como] una especie de casa sin puertas ni ventanas, aislada de todo contacto con el exterior. Esto se ha repetido en demasía, es verdad, pero sólo hasta cierto punto: es así, *ma non troppo*. En los años sesenta la colección El Bardo tradujo a varios poetas extranjeros. Y, en los sesenta, la colección Ocnos y las Selecciones Universales de Plaza y Janés ampliaron la nómina de poetas extranjeros traducidos. Pero la atención prestada a la poesía extranjera se inicia, y muy pronto, en el seno de la colección Adonais que, más que ninguna otra, define y acuña las líneas maestras seguidas por la poesía española de posguerra (1993: 210).

De hecho, el conocimiento de la poesía extranjera fue lo que dio un matiz tan singular al *grupo poético de los 50*. Por ejemplo, como quedó arriba apuntado, en la colección Adonais se publicaron textos (recogidos con célebre precisión por el propio Siles [1993]) de Paul Verlaine, Walt Whitman, Byron, Eliot, Keats, Rimbaud, Shelley, Superville, Rilke, Georg Trakl, Hölderlin, Ezra Pound, Apollinaire, Roy Campbell, Saint-John Perse, Yeats y muchos más. Pero, por otro lado, las revistas literarias resultaron ser claves en la aproximación de la

poesía española a autores y el pensamiento extranjeros (Falcó y Rubio, 1981: 41): la revista *Laye* tradujo y publicó poemas de Eliot, *Corcel* a Hölderlin, Ezra Pound, André Gide, Heidegger, Max Jacob, Giovanni Papini, Wordsworth, etc.; *Ariel* hizo lo propio con Artaud, *Cancionero* con Verlaine y Rimbaud, *Poesía* a Apollinaire, Blake y Lautréamont, *Ketama* a Salvatore Quasimodo; e incluso si nos remontamos algo más en el tiempo, podemos observar que la reivindicativa *España* ya venía publicando poemas de Paul Valery, Claudel, Superville, Cocteau, Safo, Yeats, D'Annunzio y a R. M. Rilke (al igual que *Garcilaso*, *Proel*, *Escorial*, etc), mientras que en *Caracola* era habitual encontrar poemas de Baudelaire, Lean Cassou (traducido por Alfonso Canales), Vincenzo Cardarelli (traducido por Fernando Quiñones), Dylan Thomas. Rimbaud, Mallarmé, el propio T.S. Eliot, Petöfi e incluso el clásico Virgilio, por citar sucintamente la amplia nómina de autores sumamente representativos de la *tradición simbólica*- según promulgó Hugo Friedrich (1959)-: aquella que Castellet daba por agotada y aniquilada para la nueva poesía española. Pero cabría añadir, por otro lado, la influencia- también decisiva- de autores españoles como Luis Cernuda (también presente en las páginas de revistas como *Caracola*, *Corcel*, etc) que lo tomaron como su auténtico referente y por el que tuvieron

también un modo de acceder a la poesía inglesa a través de su escritura. De hecho, el homenaje que se le brindó en la valenciana revista *La caña gris* en 1962 y en el que participaron Valente, Gil de Biedma y Brines junto a nombres- también muy significativos para estos poetas- como Juan Gil-Albert, Vicente Aleixandre, José María Castellet y Octavio Paz entre otros, fue tomado en este sentido como clara muestra- quizás la más evidente- de *actitud generacional* (Bellveser, 1975: 135).

Para Prieto de Paula ese magisterio de Cernuda resultaba visible en los correlatos objetivos basados en la recreación de estampas históricas o “culturalistas emparentables, mediante una simple correspondencia estructural, con el aquí y el ahora” (1995: 57), pues esto mismo les permitía “tanto sortear la censura como romper la univocidad confesional del poema”, pero nunca sin perder la expresión de una concepción “de la realidad en formas muy concretas, lejos de toda abstracción” como diría Brines (1995b: 75) del propio Cernuda. Para Valente, por otro lado, la obra de Cernuda se les ofrecía no sólo como un “cuerpo poético de desnuda calidad” que, además, acarreaba “al propio tiempo una renovación del espíritu y la letra del verso castellano”, mientras que “por su triple contextura intelectual, estética y moral ha de considerarse esa obra como una de las piezas capitales en el



desarrollo contemporáneo de nuestra poesía (1962: 213 y 222). Finalmente, para Gil de Biedma, “La presencia de Cernuda empieza a sentirse en poesía española con una intensidad, con una profundidad como no se había sentido antes, y de la mejor manera: no influye, enseña” (1962: 300).

El resto de influencias parece pertenecer a un ámbito más personal que general: por ejemplo- y según sugiere García Jambrina (2000: 63)- es posible atisbar también la presencia de Jorge Guillén, la de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, la de Luis Rosales con *La casa encendida*- como aprecia Sala Vallaura (1993: 58)- así como el lenguaje y la poética de Celaya, que están en la base del *coloquialismo*. Nombres a los que se tendría que añadir, para José Olivio Jiménez, el de Unamuno (muy visible en Brines) por ser éste un claro antecedente del “yo múltiple, el hombre creándose a sí mismo y creando, por íntima necesidad, a Dios; su apetencia de inmortalidad: su dolor de no ser en lo infinito y lo eterno- dolor que era para él la prenda más segura y distintiva de la verdadera hombredad” (1972: 16); o como apuntó Castellet (1965: 20), los nombres de Alberti, Blas de Otero, José Hierro y Eugenio de Nora (al menos en la controvertida *Escuela de Barcelona* que ha propuesto Carme Riera [1988]) coincidiendo, en esto, con

García Hortelano (1978: 19-20). Influencias, quizás, no tan visibles- salvo el caso de Hierro- en poetas como Brines o Rodríguez para quienes resultó más influyentes T. S. Eliot y los poetas metafísicos ingleses (Martínez Ruiz, 1971). Esta misma pluralidad de lecturas e influencias dotó de una gran formación literaria (recordando otros autores clásicos como Francisco de Quevedo o Lope de Vega) a estos poetas con lo que no sólo anclaron las fuentes de su inspiración poética en lo estrictamente real y cotidiano, sino también- y ya anticipando algunas notas más características de poetas posteriores como Jaime Siles, Guillermo Carnero, Pedro Gimferrer, Luis Antonio de Villena, Jenaro Talens, Antonio Colinas, Vázquez Montalbán, etc.- en la propia experiencia de una reflexión interiorizada de la cultura, de la tradición (literaria o no) y de la poesía como mecanismo de conocimiento de la historia humana.

Los rasgos ya apuntados hicieron de éste *grupo poético de los 50* un conjunto de voces diferenciadas con respecto a un número de poetas anteriores pese a compartir, en mayor parte, idéntico contexto; sólo que dicha diferencia- según ha afirmado Arcadio López-Casanova- quedaba todavía carente de una mayor concreción ya que algunos elementos distintivos tomados como ciertos eran, desde una perspectiva más

profunda, enormemente confusos e imprecisos. Así exige una revisión necesaria esa consabida naturaleza geográfica *bimembre* (centrado en los grupos de Barcelona y Madrid), limitando, en consecuencia, el auténtico mapa literario de la época. En este sentido existiría una “marginación excéntrica de un decisivo conjunto andaluz- Julia Uceda o Manuel Mantero, M<sup>a</sup> Victoria Atencia o Mariano Roldán, o, en fin, la excepcional obra de Miguel Fernández- a la que habría que añadir otras aportaciones no menos decisivas e importantes, tal el caso- a estas alturas- de Antonio Gamoneda” (López-Casanova, 2002: 45). Bajo esta revisión no sólo el núcleo lírico andaluz (en el que habría que añadir los nombres de Julio Mariscal Montes y Rafael Guillén) ampliaría la nómina de autores representativos del grupo poético, sino también el levantino, donde nombres como César Simón, Carlos Sahagún, Ricardo Defarges, Angelina Gatell, López Gradolí o José Albi seguirían aumentando el número de voces “generacionales”.

Es Madrid, sin duda, uno de los focos poéticos más importantes, por su valor congregador y representativo, donde entrarían a formar parte poetas como José Ángel Valente (Orense), Claudio Rodríguez (Zamora), José Caballero Bonald (Jerez), Eladio Cabañero (Tomelloso), Fernando Quiñones (San Fernando) e, incluso el valenciano Francisco

Brines. Un eje geográfico que se distingue, sobre todo, por su vinculación con la revista *Ínsula* y el premio literario “Adonais”, que, para Prieto de Paula (1995: 23), careció de sello auténticamente generacional, pero sí situacional. Por otro lado, estaría Barcelona, donde tendríamos poetas como Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Jaime Ferrán, Alfonso Costafreda, Jorge Folch, Enrique Badosa y, de algún modo, Ángel González (Oviedo), siendo un grupo quizás más homogéneo en su planteamiento estético según ha defendido Carme Riera (1988: 121-148) haciendo gala de su pretendida unidad en algunos actos y publicaciones que llevaron a efecto<sup>13</sup>, formándose como tal, en torno a la revista *Laye*, a la colección “Collioure”, y al premio “Boscán”, que sin ser representativo sí fue un galardón que obtuvieron casi todos ellos.

Como afirma Jenaro Talens, “perdido el carro publicitario generacional, rara vez se le dedica espacio específico frente a otros poetas” (1985: 7). Y parece que en esta situación *descolgada* quedaron autores (y sobre todo autoras) como los canarios Manuel Padorno y

---

<sup>13</sup> Jaime Ferrán (1976) enumera las características esenciales y comunes de esa *escuela de Barcelona* que de un modo resumido serían: un paisaje común, participación de una doble tradición (castellana y catalana), voluntad de superación formal con respeto a la estética realista, el contacto directo con la cultura y el pensamiento europeos, su relación con la *poesía social* y el uso de la ironía.

Luis Feria; también Gloria Fuertes y la gallega María Elvira Lacaci; el extremeño Félix Grande, e incluso el catalán Joaquín Marco y tantos otros (quizás más tardíos en su aparición y valoración) como Lorenzo Gomis, Rafael Soto Vergés, Joaquín Benito de Lucas, Ángel García López, Mariano Roldán, Manuel Ríos, Manuel Alcántara, Jesús Hilario Tundidor, Agustín García Calvo, Jesús Lázaro, Pilar Paz Pasamar, Carlos Murciano, José Ledesma Criado, Luis Izquierdo o Marcelino García Velasco, sin olvidarnos de la poesía escrita en el exilio, en la que destaca el valenciano (de nacimiento) Tomás Segovia. Nombres que, por unas razones todavía no clarificadas<sup>14</sup>, quedaron fuera del *canon poético de los 50* pese a haber ganado premios (o accésit) como el “Adonais”: Lorenzo Gomis, *El caballo* (1951), Pilar Paz Pasamar, *Los*

---

<sup>14</sup> Se ha hablado mucho de las fechas de publicación como un baremo a la hora de incluir unos autores y excluir a otros. No cabe extenderse demasiado para valorar este criterio como muy poco fiable y ajustado: por ejemplo, Brines mismo fue uno de los poetas que más tardó en publicar (1960) y apenas tiene un par de publicaciones de poemas en revistas, anteriores a *Las brasas*. En cambio, César Simón no fue tomado como perteneciente al grupo por haber publicado más tarde su primer libro (*Pedregal*, 1971) y, sin embargo, éste ya había publicado algunos poemas en 1956 en la revista *Caracola*- “El vigía”- (número 46) y en 1957, en la misma revista, titulado “Poema” (número 51), donde además hacía mención a una clara intención creadora muy distinta a la propugnada por la poética social-realista, ya a la altura histórica de finales de los 50 y muy afin a ese clima renovador del *grupo de los 50*: “Para eludir el tiempo que transcurre / como un río angustioso, / para calmar la sed de mis entrañas / pienso, busco y laboro” (poema de un hipotético libro que titulé, muy significativamente, *El conocimiento*).

*buenos días* (1953), Carlos Murciano, *Viento en la carne* (1954), Luis Fera, *Conciencia* (1961), etc.

Una revisión, por tanto, que atañe no sólo a la geografía definidora de ciertas poéticas, sino también al número de autores que deberían formar parte de ese mismo *corpus de los 50*, tan escaso, actualmente, como injusto y poco obediente a la realidad histórico-literaria. No creemos, en todo caso, que para justificar su ausencia tenga cabida la “creación” de una nueva generación que, desde diferentes ángulos, se ha tratado de defender bajo el equívoco nombre de “generación del lenguaje”, *generación del 60* o “Generación puente” como propusieron, entre otros, Antonio Domínguez Rey (1987), Luis García Jambrina (2000) y María Pilar Padorno (1992) a través del monográfico publicado en *Ínsula*, por muy sensatas y rigurosas que fueran sus conclusiones, pues pareció más una actitud reivindicativa frente a su exclusión que una ruptura- parcial- con los postulados poéticos precedentes.



## **2.2. RASGOS GENERALES DE LA POESÍA DE FRANCISCO BRINES**



Muy tempranamente, en 1972 (2ª edición)- es decir, cuando Brines sólo había publicado *Las brasas*, *El Santo inocente*, *Palabras a la oscuridad* y *Aún no*- José Olivio Jiménez había hecho referencia a la profunda organicidad de la poesía brinesiana, siendo *Las brasas* un “germen de toda la poesía de Brines, sin desmedro de la profunda originalidad y creciente apertura de sus libros posteriores” (2001: 15). Una coherente *visión de mundo* que, como el propio Jiménez indicaba, fue ampliándose de libro a libro, pero siempre en el ejercicio de una paulatina evolución, de ensanchamiento y sin rupturas demasiado drásticas, sin que por ello se desmedrase la originalidad de sus obras. Desde entonces- y aun en los intentos más lúcidos por seccionar su poesía en etapas-, todos los estudios referidos a su trayectoria poética toman como ejemplarmente unitaria su obra en lo que Andújar Almansa califica como obra de profunda unidad interna y admirable coherencia estética (2003: 11). Quiere decirse con ello que estamos ante un poeta cuya poesía se ciñe a unas muy concretas y singulares claves simbólicas, no sólo coherentes, sino también regulares y constantes que, desde la óptica del poeta, no responden, en su insistencia, a una premeditada “voluntad, sino por fatalidad” (Brines, 1995: 20). Un

mundo representado, pues, que se solidifica bajo dos valores principales:

1) una temática predominante que se fundamenta en la condición temporal del ser humano, visto desde la tragedia que supone el postrero fracaso del hombre ante la muerte y la consiguiente nada que le sucede, así como el engaño de la trascendencia, la eternidad, y el paulatino desprovisionamiento de todos los signos más positivos del hombre con el paso de los años. Es decir: la condición temporal, inescrutable y empobrecedora.

2) la concepción del lenguaje (principal instrumento de construcción de la expresión poética) como mecanismo de conocimiento del yo *en-sí-mismo* y *en-el-mundo* a cuyo singular planteamiento no se identifica, en igualdad de posicionamiento, a ninguna otra poética de ningún otro autor coetáneo.

De tal modo que la poesía brinesiana, tan íntimamente reflexiva, queda centrada (y acaso esperanzada y sujeta) sobre la intensa captación de los efímeros momentos que el mundo, la vida y la realidad en sí le

deparan al sujeto vivencial, siempre con la atenta vigilancia de la inescrutable ley de la existencia: la muerte, la nada y el olvido, progresivamente, como finales reductos del tiempo. Sobre esta clave principal se asienta, como dijimos, esa “fatal” *obsesión* poética de Brines. Ante las paulatinas variaciones que motivaron la edad y las experiencias personales que reflejaban cada uno de sus libros (lógicas y necesarias en todo buen autor), cabría matizar que estamos frente a una creciente evolución más que ante una yuxtaposición de etapas (Siles, 2002, Carnero, 1977) y esto le confiere una naturaleza muy singular como “trayectoria poética”.

Tras dos tentativas relativamente tempranas- 1974 y 1984- Francisco Brines publicó su obra definitiva (hasta la fecha referida) en un único volumen que, sólo en 1997, acabaría teniendo su diseño definitivo, bajo el título *Poesía completa (1960-1997). Ensayo de una despedida*, donde entraban a formar parte todos sus libros excepto el heterogéneo *Poemas excluidos* (1984) y el amplio número de antologías monográficas dispuestas como poemarios (*Poemas a D.K.*, *El rumor del tiempo*, etc.). Esta voluntad unificadora revelaba la intencionalidad por consolidar una trayectoria basada en esa tan mencionada coherencia y que tenía como referente la construcción de una vida en su progresiva

pérdida desde el propio nacimiento. De hecho, la exclusión de ciertos poemas, la ligera modificación de algún que otro verso y títulos, etc. muestra que tras la configuración de *Ensayo de una despedida* había algo más que una simple publicación de la poesía reunida. Esto constituyó un *macrotexto* poético, de *obra-en-sí*, plegada en su misma composición de la que, sin duda, se acabarían extrayendo algunas notas críticas respecto al cómputo de su obra<sup>15</sup>. De hecho, el primer gran estudio dedicado, en su conjunto, a la obra de Brines fue el prólogo a su *Ensayo de una despedida*, firmado por Carlos Bousoño donde ya se exponían una serie de claves representativas de su mundo poético. Y ésta hablaba de *desarrollo coherente*, de profunda unidad interna, sin grandes altibajos ni variaciones, lo que tampoco niega que en su obra puedan dilucidarse *épocas* marcadas por una serie de rasgos o, mejor aún, de perspectivas no distintivas pero sí distinguibles. Con acertado criterio, José Luis Gómez Toré (2002) habla de tres momentos identificables en la poesía brinesiana:

---

<sup>15</sup> Incide Alejandro Duque Amusco (1979: 53) en la curiosa coincidencia que, a la altura de 1974 (1ª edición de *Ensayo de una despedida*) otros autores de la misma generación se propusieron la publicación de un único volumen que también reuniera- y con modificaciones muy singulares- el conjunto de sus poemas: tal es el caso de Gil de Biedma con *Las personas del verbo* (1975), *Punto cero* (1972) de José Ángel Valente, *Palabra sobre palabra* (1972) de Ángel González y *Usuras y figuraciones* (1973) de Carlos Barral.

1) De *Las brasas a Palabras a la oscuridad*, donde imperaría- siguiendo, a su vez, el estudio de Dionisio Cañas (1984)- una *mirada crepuscular* a través de la cual se presagia la inevitabilidad de la nada. Los espacios naturales, la reincidencia en el esquema de viaje como marco de transformación del ser, y la celebración de los sentidos van a ser notas comunes en los tres libros que componen esta primera fase. Si bien, *Materia narrativa inexacta* perfila además (frente a la sucinta y casi inexistente mención que se hace en *Las brasas*) tres temas constantes en su poesía: erotismo marginal, ausencia de Dios e individualismo que desconfía de toda imposición social (Gómez Toré, 2002: 17-22).

2) De *Aún no a Insistencias en Luzbel*, donde imperaría una *mirada nocturna* así como una creciente- y decisiva- presencia del paisaje urbano (con ciertas notas de marginalidad y escepticismo decadente), con un leve decaimiento de los sentidos en favor de una mayor predominancia del pensamiento, de la reflexión centrada en el único tema de la proximidad de la muerte y la emocionada despedida de la

vida (Bousoño, 1985: 56): de ahí esa vigente actitud desmitificadora potenciada por el componente irónico en *Aún no* y por la redundancia en el engaño que es la Vida, en *Insistencias en Luzbel*.

3) Desde *El otoño de las rosas* hasta *La última costa*, donde se retornaría a la *mirada crepuscular* y, sucesivamente, una exaltación vital y una nueva apuesta por el goce de los sentidos. En todo caso, se acentúa el tono elegíaco y la celebración de la vida desde su irreparable pérdida. Además, formalmente, parece paliarse un tanto la propensión *narrativa*, imperando, por el contrario, una suerte de esencialización, y, más aún, de condensación de los poemas, incluso en su propia extensión.

Tres estados o etapas<sup>16</sup> que Gómez Toré acaba resumiendo bajo la comparación con un “viaje de ida y vuelta: se parte de la luz mortecina

---

<sup>16</sup> Andújar Almansa opina que estamos ante una gradación más que ante una secuencia de etapas, así tendríamos “Desde *Las brasas*, la poesía de Brines [...] será cada vez una avenida más amplia [*Palabras a la oscuridad*]; con inevitables tramos angostos y oscuros (*Aún no*); con inquietudes que tratan de escrutar los enigmas de la misteriosa sustancia que nos contiene (*Insistencias en Luzbel*); y de nuevo con anchuras donde quedan tanto el tránsito duro del vivir como los pasos hermosos y plenos que también nos pueden aguardar (*El otoño de las rosas*); y siempre, con la entrevista visión del END final (*La última costa*)” (2003: 38)

del crepúsculo para adentrarse en una noche sin estrellas, y se acaba por volver al punto de partida” (2002: 25). Visto así, tan coherente resulta que su singular mundo poético comience con un *regreso* (tras la vivencia de experiencias enriquecedoras y empobrecedoras al mismo tiempo), como que sus últimos libros se titulen *El otoño de las rosas*, justo en el crepúsculo de su propia vida, y *La última costa* respectivamente, que debe dicho título al poema que cierra el libro y que, con una emoción encomiable, nos plasma de un modo muy personal el mito de Caronte (y la travesía por el Leteo, aunque inspirado en la tradición gallega y en ese mítico y misterioso Finisterre) como el “viaje aquel de todos a la niebla”, cuando ya en *Las brasas* se nos exponía el adiós a la vida:

Un día partirá del viejo pueblo  
y en un extraño buque, sin pesar,  
navegará. Sin emoción la casa  
se abandona [...] (3, vv. 35-38)

Pero advirtamos un detalle dentro de ese gran proyecto de obra que es *Ensayo de una despedida*: ¿qué ha ocurrido para que Brines pase, del poema inicial de su primer libro, a hablar en tercera persona del singular (es decir, desde la distancia y el análisis) y acabe, por el

contrario, el verso final de esa obra completa haciendo referencia a un “todos” que directamente le afecta y lo involucra? Hay, sin duda, una evolución, una experiencia interna, un bagaje. Indica Francisco José Martín- refiriéndose al arco evolutivo que va de *Las brasas* a *Insistencias en Luzbel*- que el “fervor que aparece ahora en la poesía de Brines es indicativo de que el periplo poético que ha cumplido [...] no ha sido sólo físico o temporal, sino sobre todo cognoscitivo. Y este conocimiento alcanzando hará posible la apertura fervorosa y la insistencia en la vida que se continúa en *El otoño de las rosas* e incluso en *La última costa*” (1997: 99) y la vida excede la propia individualidad, aunque a nosotros sólo nos sea dado experimentarla desde esa misma individualidad. Para Duque Amusco existen dos cualidades que definen “al protagonista de la poesía de Francisco Brines son: su solidaridad con el hombre de todas las épocas y su conciencia de desposesión” (1979: 57). Una estética, pues, que justifica- y aún reviste- una ética, alimentada de libro a libro. Si bien, Brines se define como un poeta de la “intimidad” (Provencio, 1996: 154), éste también advierte cómo “el hombre sigue siendo la misma trama de tiempo, y ante él se presenta el mismo vacío o esperanza”, para que, finalmente, “esa tanteante indagación del yo en la poesía no persigue otra cosa que



el conocimiento de la borrosa identidad humana, hallada en el individuo que se es. Los poetas, al hablar de sí mismos, siempre están hablando de los demás” (Brines, 1995: 41-42). De ahí que su poesía adquiriese- como afirmó Bousoño- un grado de universalidad, de solidaridad con el ser humano en todo su conjunto, pues excluye “de su verso todo lo que no sea de interés general humano [...] estos temas, sobre cumplir con la universalidad que el poeta demanda de ellos cumplen con el no menos indispensable requisito de personalización, sin cuya posibilidad serían rechazadas” (1985: 51).

Aún así, esta *universalización* paulatina atiende a dos focos determinantes y axiales en la obra poética de Brines: por un lado, el concepto que éste tiene de la poesía como mecanismo de conocimiento, comunicado, individual y común al mismo tiempo (o mejor, en el ejercicio de la escritura y la lectura); y por el otro, la propensión de Brines de valerse de ciertos símbolos, arquetipos y esquemas tópicos (*mitemas, mitologemas, estructuras míticas*, procesos de simbolización) reconocibles dentro de su nula pretensión por ser genuinamente original- según afirma el propio autor- y que, sin duda, da ese equilibrio “clásico” a su obra.

Muchos son los testimonios que el poeta ha ido dejando en torno a su concepto de *función* de la poesía, de las que destaca, por su precisión, la expuesta en ese paradigmático texto titulado “La certidumbre de la poesía”:

Con la poesía sólo pretende un nuevo conocimiento que habrá de afectarle grandemente, pues lo recibe de sí mismo. Dice y oye, a un mismo tiempo; a la vez, da y recibe el conocimiento. Esta es la función sagrada, si queremos así calificarla, del acto poético. Si el rezo produce la ilusión de la comunicación con lo desconocido, eso que en su expresión suprema llamamos Dios y que por su índole nos sobrepasa, la poesía cumple idéntico cometido con lo humano desconocido y que, por la emoción que nos produce su hallazgo, parece también que nos sobrepasa, que desciende a nosotros. Hay también otra poesía preferida que es, más que de conocimiento, de salvación. Ella intenta revivir la pasión de la vida, traer de nuevo a la experiencia lo que, por estar vivo, ha condenado el tiempo (1995: 18)

Indagación (común) y salvación (personal). Dos medios por los que Brines hace valer su poesía. En el conocimiento adquirido radica el sentido universalizado de su obra: el desvelamiento de una realidad tan propio como común y que revela la paulatina pérdida del mundo, pues su punto de vista es el del hombre y es ésta una condición inescrutable y

afín a toda la humanidad. El poema es, por tanto, un medio por el cual se accede a dicha revelación- el poeta y el lector- en lo que Francisco José Martín ha entendido como *insistencia en la escritura* a través de la cual puede “vislumbrar una oscura realidad allende el lenguaje: la Nada” (1997: 45). Este conocimiento es, pues, el que impulsa la actitud del poeta y también la figuración simbólica del sujeto lírico de sus poemas. Ahora bien, existen a su vez dos vías de acceso por las que el conocimiento se irá desarrollando: el tanteo de la escritura (la experiencia poética) y el recurso a la experiencia personal.

En ambos casos opera la incertidumbre, pues el logro, el resultado, no es seguro en esa búsqueda (con lo cual estaríamos hablando de una *tentativa cognitiva* y no tanto de un *conocimiento* propiamente dicho) de una nueva o intensa realidad, que constituye el poema. Para Brines “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” (Provencio, 1996: 145). Esta inseguridad es lo que, a la postre, tendrá de *insistencia* su poesía al completo; una insistencia que debe garantizar esa ansiada *intensidad* pretendida por el poeta, pues sólo así se “cumple, pues, una función

exaltadora de la vida” (Brines, 1986: 9). Por eso, el mismo autor acaba afirmando que

en ocasiones el poeta ha tratado de desvelar alguna porción del misterio de la vida, de arañar el enigma a cambio de hallar el apagado resplandor de una significación. Y aparecen las palabras. Y con ellas el engaño da una aparente claridad, o tan sólo una vislumbre de luz, que para la sed del hombre, y arrastrado por la emoción estética, parece en aquel momento suficiente (Brines, 1995: 15).

Partamos, pues, de esta *experiencia poética*- como incluso puntualizó Brines (1995: 21)- indagadora, bruñida de bagaje personal, pero también de imaginación y de adentramiento en un nuevo misterio por revelar a través del poema, en su *proceso* de construcción. Qué duda cabe que la imaginación brinesiana es primordialmente visual y sobre ella suele articularse esa misma indagación o tentativa, “tanto si su ejercicio se dirige a la luz del mundo exterior, para celebrarlo o interrogarlo, como si se dirige a la oscuridad interior, en pos de su desvelamiento [...] que el poema lo busca, no sólo con las palabras, sino con la mirada” (Brines, 1995: 35). Muy tempranamente Lorenzo Gomis ya había testimoniado la importancia articuladora de la *mirada* en Brines, aunque ésta “no recoge sólo lo que tiene delante, sino lo que

tiene detrás- recuerdos, temores, experiencias de infancia- y lo que queda, más allá, al alcance de una imaginación que, además de explorar lo que hubo en ese mismo sitio en otro tiempo [...] considera lo que pudo ocurrir, lo que pudo tener existencia” (1967: 51). Mientras que para M<sup>a</sup> Victoria Atencia esa misma mirada *ficcional* como experiencia sería “un modo de decirse desde fuera para alcanzar a verse en el progreso de su intimidad más profunda” (2000: 160). Pero fue Dionisio Cañas (1984) quien se aventuró a clasificar la mirada brinesiana en dos tipos: la *mirada crepuscular* y la *mirada nocturna* tomando de base el carácter elegíaco de esa misma mirada, que le impide “contemplar el mundo sin que no vea en él los quevedianos signos de la muerte” (1984: 27). La *crepuscular* es amenazante, vaticinadora; la *nocturna* es escéptica, desmitificadora, e incluso, transgresora. Como también había recordado Ricardo Defarges, “el mundo no nace absolutamente virgen ante los ojos del poeta. Hay siempre, aun en medio de la contemplación más arrebatada, una intuición de muerte” (1967: 519), sólo que esa carga emocional queda contrarrestada por la reflexión, el análisis crítico que pule de sentimientos y de excesivo patetismo. Resulta un recurso recurrente en Brines comenzar los poemas, precisamente, bajo la imposición de una mirada (indagadora, tentativa, ficticia o real), a veces

generalizada en el paisaje y otras en el individuo(s), creando el mismo efecto visual que el comienzo de *La voluntad* de José Martínez Ruiz (Azorín), a modo de lente que poco a poco va cerciorándose más en el foco de atención principal, Yecla. Por ejemplo, en *Las brasas* tenemos una vasto número de ejemplos, de los que destacamos el comienzo de “La sombra de la tierra va creciendo” y “Está en penumbra el cuarto”:

La sombra de la tierra va creciendo,  
 sube los aires, y la noche queda  
 sobre el alto tejado de la casa.  
 Se ensombrece el naranjo, y azahares  
 huelen por el desván, pesan los muros (vv. 1-5)

\*\*\*

Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido  
 la inclinación del sol, las luces viejas  
 que en el cristal cambian el huerto, y alguien  
 que es un bulto de sombra está sentado (vv. 1-4)

Así como la permanente apelación a la mirada en el poema “El Santo Inocente” (*Materia narrativa inexacta*): “Mirad: es anónimo el niño, / pero su cuerpo es verdadero” [59]; y en otros libros posteriores, como *Insistencias en Luzbel*, donde en el poema “Posibilidad de otra mirada igual” [335], leemos:

El huerto está cerrado por una luz intensa  
y las gotas que caen; sólo existe la tarde  
desde mis ojos vivos: parece que no hay tiempo,  
y el espacio concreta su fantasmal tristeza.

No son estos naranjos los que despiertan siempre  
con la luz, después que con la noche oscurecieran;  
algo me los enseña, aunque vivos, borrados.

Incluso, a veces parece que Brines entiende esa capacidad de mirar (mirada interna) como correlato- indispensable- de la escritura pues, de algún modo, trata de *insinuar lo oscuro* (Burdíel, 1980: 21-31 y 38) como deja entrever el poema “(Tarde de verano en Elca)” de *Palabras a la oscuridad* [78]:

Yo no era el mejor  
para mirar la tarde,  
pero me fue ofrecida  
[...]  
Y no fue necesaria una conciencia lúcida  
ni una más clara inteligencia.

Desdiviniza, quizás, la figura del poeta, pero apunta a la *mirada* (más profunda) como rasgo, en parte, distintivo o identificador. Es, pues, la experiencia del mundo lo que anima a esa mirada a contemplar

o, simplemente, a fabular en su contemplación como ocurre en el poema “La perversión de la mirada” [204] de *Palabras a la oscuridad*, donde a partir de la visión de una niña (dechado de belleza inocente y alegría) se contempla su propia muerte futura, su deterioro paulatino, su frágil naturaleza existencial.

José Andújar Almansa afirma que “caminante, viajero o perpetuo exiliado, el personaje de los poemas de Brines es también el *voyeur* contemplativo al que desde su apartado mirador se le revelan el dolor de esta vida y la debilidad de cuanto existe y merece perdurar” (2003: 137). Pero, sobre todo, de cómo esa experiencia de la mirada es al fin una experiencia poética basada en la visión de un mundo externo con los ojos de una marcada interioridad, rezagada en su celebración de la vida. Así, tenemos poemas como “Otoño inglés” [149]- de *Palabras a la oscuridad*- donde la belleza de los árboles otoñales también está tomada desde la precariedad de su vida, aunque ésta renazca cíclicamente (contraponiéndose al hombre):

Hoy lo que ven mis ojos  
es el profundo cambio de la vida en la muerte.  
Este esplendor tranquilo  
es el acabamiento digno de una perfecta creación,  
más si se advierte



la consunción penosa de los hombres,  
tan sólo semejantes en su honda soledad,  
más con dolor y sin belleza.

Sólo que el poeta, en definitiva, es aquel que mira la realidad y descubre en ella otros signos de revelación desenmascaradores de una oculta verdad a la que se intenta acceder (esto es, *interpretar*) pero que, al fin, resulta imposible alcanzar plenamente, pues no existen palabras que puedan definir la Nada, como ha recordado García Martín (1986: 140) en su lectura crítica del poema “El porqué de las palabras” [372] (de *Insistencias en Luzbel*). Es así como queda representado, por ejemplo, en otros poemas como “Los signos desvelados” de *Palabras a la oscuridad* [105]:

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.

Pero ¿es la *mirada* un modo certero de conocer o un perpetuo engañarse y equivocarse en su proceso? La mirada en Brines nunca tiene un valor definitivo: siempre oculta algo revelado a través de la meditación, que acaba trascendiendo lo elegíaco a lo metafísico (Andújar Almansa, 2003: 12). No en vano, Carlos Bousoño ya había tildado a Brines como “el poeta metafísico por excelencia de su *generación*” (1985: 51). De ahí su valor como indagación, por eso trata “de conocer por medio de la escritura una realidad que existe y que aún no sé” (Provencio, 1996: 150). Esta revelación (versada a través de la mirada) es, en consecuencia, fruto de una experiencia poética: el tránsito inexorable de la vida hacia la Nada. La poesía es ir más allá de ese anecdótico biográfico, de esa simple constatación de hechos. Como ha sintetizado Francisco José Martín, estaríamos frente a “una realidad creada *en y por* el poema, y a cuyo conocimiento el poeta acude sólo desde él. Se trata, para el poeta, de perder lo que se gana [sic.] un nuevo mundo que hace presente el sentido oculto del mundo de la vida” (1997: 30). Es aquí donde se posiciona, en primera instancia, la poesía: en su capacidad de ahondamiento con el fin de acceder a un conocimiento oculto, aunque éste sea doloroso y trágico; y que, en cierto modo- y salvando muchas distancias- recuerda a esa alexandrina consideración

del poeta, en *Sombra del paraíso*, de “inmensa lengua profética que lamiendo los cielos / ilumina palabras que dan muerte a los hombres”<sup>17</sup>.

Como Jaime Siles nos recuerda por partida doble, en Brines “cada símbolo consiste, más que en un concepto abstracto, en una visualización” (2002: 144), de tal modo que la “visualización de lo concreto es el medio por el que Brines objetiva y refuerza las distintas fases de su proceso de simbolización” (1992: 276). Todo lo mirado parece cargarse de valor simbólico, emotivo, pero al tiempo, analizado, observado con cierta distancia pues pertenecen a un proceso de conocimiento creciente e inseguro en su certeza. Es este el equilibrio justo que busca el poeta en el tanteo de su escritura: la armonía entre el mundo interior y el exterior, aunque esa armonía acabe resolviéndose, en el interior del poema y en su significación, una desarmonía por la ineludible condición temporal del hombre. Pues es esa misma mirada una consecuencia más del propio tiempo: arrastra el ser humano esta fatalidad de condena y de pérdida, ya que el niño no ve el preludio de la muerte y el vacío en la realidad que le rodea (pues el niño sí tiene futuro o confía en él como proyecto existencial). El hombre adulto, en cambio,

---

<sup>17</sup> Aleixandre, Vicente (1977): *Sombra del paraíso* (ed. de Leopoldo de Luis), Madrid, Castalia, p. 84.

sí. Modélico resulta, en este caso, el poema “Todavía el tiempo”[271] de *Aún no*:

Oyendo aquí los pinos, miro el cielo;  
mis ojos, inocentes; soy el niño  
que se esconde a mirar y oír el mundo  
a sorprender la noche cómo roba.

Sigo oyendo los pinos, sigue el cielo,  
y mis ojos se apagan, ¿qué será  
del que soy? [...]

Posible es la alegría, me consuela la noche:  
creía carecer de bien alguno  
y siguen devastando mi inocencia.

La identificación con el niño le da mirada *inocente*. El desengaño, por el contrario, muestra que la vida ha ido paulatinamente restando esa inocencia y sólo ve signos de muerte en las cosas. Esa experiencia poética es ya un medio de conocimiento del *porvenir*, y desde ese hallazgo dirige su reflexión en busca de una porción de Verdad en todo este desciframiento de la escritura poética. Definitivamente, el poeta no es poseedor de un don superior al del resto de los hombres ni sus vivencias tienen nada de especial ni de extraordinario con respecto a las

de cualquier humano. Acaso sólo en su capacidad de observación puede diferenciarse el poeta, pero básicamente porque constituye el testimonio- igual de incierto que en todos los casos- de una aventura por el misterioso plan de la existencia, pero sin querer imponer su hallazgo, sin tratar de asumir una certeza en su descubrimiento, tal y como lo expone en el poema “El ojo hermoso” [516] (de muy significativo título) de *La última costa*:

Ahora que nuestros ojos saben lo que ignoraban,  
que aquel advenimiento era ya despedida,  
abrid los vuestros al feliz engaño  
para que así el vivir se justifique.  
En el grueso espesor de la negrura  
alcanzaréis al fin conocimiento,  
pues sólo en la negrura existe transparencia,  
mas es el ignorar mirar la luz  
y sentirse en la luz cuerpo inmortal

Francisco Brines apunta la necesidad de la poesía desde el doble ángulo que venimos desarrollando: *sensibilidad* (capacidad de los sentidos) y *conocimiento*, pues “ambos nos permiten gozar y percibir mejor el mundo, y en la palabra mundo queda inserta, en lugar preferente, la propia vida del hombre. Afinada la sensibilidad por la experiencia poética, y ahondado lúcidamente el conocimiento por la

revelación hallada en la misma expresión, nos afirmamos con más fuerza en nuestro propio ser” (1986: 9). No en vano, la segunda *función* de la poesía para el poeta era la de ser una tabla de salvación, o lo que es lo mismo, de reafirmación de la identidad- poética y personal. Ahora bien ¿salvación frente a qué? Y, sobre todo, ¿cómo se trata de efectuar dicha salvación? Brines habla, permanentemente, de un “empobrecimiento sin pausa desde la adolescencia a la vejez. Empezamos por perder la inmortalidad y, después, la inocencia” por lo que “de los emocionantes escombros de la vida surge la motivación del poema” (1995: 20 y 22). Pasamos, en definitiva, de una pérdida paulatina a una *ruina* como bagaje. He ahí, pues, el gran enemigo del hombre: el Tiempo. La poesía es aquello que trata de rescatar del pasado una porción de intensidad y de emoción que ya estaba muerta en el olvido. Estamos ante una modélica manifestación, en este sentido, de la *poética de la experiencia* y de cómo lo personal (la vivencia) sirve de manantial a la escritura, aunque ésta acabe desprendiéndose del excesivo peso anecdótico-biográfico y acabe haciéndose extensible al resto de los hombres. Para Duque Amusco existen cuatro principales conflictos en su poesía, frente a los cuales cabría situar la *resistencia* de la escritura poética (1979: 57-58):

- 1) *el vértigo del tiempo*: inaceptación del presente.
- 2) *el ansia de inmortalidad*: negación de la divinidad que supone la pérdida de esa prometida inmortalidad.
- 3) *entre la aceptación y la amargura*: acepta resignado el vacío final y la indigente naturaleza del hombre, hasta el extremo de sentir su vida como un “don gratuito”.
- 4) *la pérdida de la inocencia*: ligado al descubrimiento de la vida y a la corrosión de las creencias.

El primero de esos conflictos atiende a una amenaza y una condición irreparable; el segundo, a un desenmascaramiento, a una revelación desmitificadora; el tercero, a una actitud- *estoica* según criterio del propio poeta (Brines, 1995: 19)-; y el cuarto, a una condena. Cuatro ejes determinantes en la construcción del mundo poético brinesiano que, sin lugar a dudas, no ha sufrido variación alguna de libro a libro, aunque sí tuvo grados de intensidad: por ejemplo, el primero y el cuarto son más visibles en *Aún no e Insistencias en Luzbel*; mientras que el tercero adquiere mayor relevancia en *El otoño de las*

rosas y *La última costa*; y el primero en *Las brasas* y *Palabras a la oscuridad*.

Frente a ese *vértigo del tiempo* Brines sobrepone una ligera sensación de libertad (dentro del texto) a través de esas rápidas transiciones temporales tan características de su poesía. Por un lado, la ruptura de la linealidad temporal ofrece al poeta una *ilusión digresiva* del tiempo, como si en la cavidad del poema esa ley temporal tan imperante y amenazante se quebrara durante ese tiempo (ficticio) de escritura y lectura; por otro lado, se crean dos frentes contrapuestos: un presente hostil y un pasado idealizado (signo de plenitud al que se querrá volver incesantemente a través de la palabra). Este último ejercicio siempre acaba- para el poeta- en fracaso pero no por ello desiste de él, pues, en verdad, el lenguaje es el único mecanismo que posee para *salvar* ese pasado perdido. En definitiva, frente a un presente de privación cabe sobreponer un pasado- infancia- vivificador, protagonista indiscutible de toda su obra, no por su presencia, sino, precisamente, por su marcada- o acaso intermitente- ausencia. Toda mirada conmovida se dirige a ese *illo tempore*, amenazada, eso sí, por el tiempo. Pero en Brines- y este es un rasgo sumamente caracterizador- la infancia mitificada no sólo es una condición temporal, sino también



espacial. Y precisamente el tiempo es lo que más rápidamente desaloja ese *illo tempore*; en cambio, el espacio permanece impregnado de aquella auroral mirada, descubridora del mundo. Ese espacio, además, tiene nombre propio: Elca, que el propio poeta definió como el “sitio del retorno y de la fidelidad, la nostalgia de la encarnación en mi mejor naturaleza humana” (1995: 52). Casa en la que actualmente reside (tras haber residido en Madrid) cumpliendo esa voluntad de regreso. Brines la define como la tarima donde mejor queda plasmado el engaño del mundo: “Allí lo descubrí deslumbrante y eterno, y cuando la vida me dio una visión nueva, inesperada, de mortalidad, seguí amándolo desde su pérdida, y añorando en él su antiguo e imposible engaño divino” (1995: 50). Siempre que el protagonista lírico ha estado en otros espacios se ha identificado como “extraño” o “extranjero”, precisamente por el arraigo que hacia *su* tierra siente, no por un equivocado afán patriótico, sino por ser para él una referencia de identidad en la que su propio *yo* está llamado a perecer en el olvido. El descubrimiento del engaño que es la vida y su apariencia de inmortalidad viene desenmascarada por esa experiencia temporal, ese cambio de ser y de mirar, y no por el cambio en sí del paisaje.

Esto no implica que existan otros ámbitos escénicos igualmente reseñables en su obra, como los espacios urbanos (centrado en Madrid y Oxford) vistos como espacios de la marginalidad, del desencanto y de la soledad paradójica y dañina, pero también como espacios del goce trasgresor, de la celebración de la sexualidad y de las emociones intensas. Otros paisajes exóticos son Marruecos, Egipto, pero sobre todo, Grecia e Italia<sup>18</sup> como referentes de toda una experiencia de viaje iniciático, cognitivo y vivencial. Más allá, todavía, de esa comunicación directa con estos grandes espacios geográficos, están- ya en un ámbito más propicio para la manifestación de la interioridad del *yo*- los espacios íntimos de la casa y de la habitación, recurrentes en su obra. Pero es, precisamente, bajo estas coordenadas espacio-temporales recurrentes donde cabe ubicar esa “puesta en escena” del personaje poético brinesiano, pero no sólo como telones de fondo, sino también como participantes de esa actividad del tiempo. En consecuencia, su poesía tiene, en este sentido, una cuidada articulación de todos los elementos que forman ese espacio poético diseñado en el texto: una armonía (más o menos luminosa) que, sin embargo, contrasta con la

---

<sup>18</sup> Para Andújar Almansa, como para Gómez Toré (2002: 73), esa referencia al paisaje griego “supone un retorno a la naturaleza y a su sabia norma de vida”, mientras que el mundo italiano es “emblema, por el contrario, un mayor acento culturalista” (2003: 108-109).

desarmonía del protagonista, tomado, en ocasiones, como un ser ajeno, un extraño, como si el auténtico misterio de la existencia heridora sólo residiera finalmente en él: “El hombre es una fuente, se decía, / cerrada, más oculta / que el fuego de la tierra” (poema 8 de “Poemas de la vida vieja” de *Las brasas*, vv. 7-9).

Frente a la comunión plena con el mundo en la edad de la infancia, se asienta una trágica valoración de pérdida, inexplicable e inexplicada, en el presente como muestra el poema “Los espacios de la infancia” [481] de *La última costa*:

Todo es un mismo dios, y el niño lo comulga.  
Todo es siempre presente,  
pues todo se sucede y nada acaba.  
No hay tiempo, sólo espacios.  
Y todo allí vivía: el mundo descubierto  
y el ser, aquel asombro

la infancia tiene, si cabe, más valor a los ojos de aquel que sólo ve la permanente amenaza de su acabamiento (del no-futuro). Además, otras notas significativas en la construcción simbólica brinesiana de aquel *illo tempore* son: primero, el tránsito de la luz a la oscuridad no se muestra como doloroso ni agresor, pues plenamente el niño se siente

inmortal o atemporal; segundo, los componentes naturales son, precisamente, el espejo donde ese niño es testigo del permanente renacer-morir de la belleza del mundo, por lo que la posterior confrontación con el *yo* devendrá en dramático descubrimiento; tercero, la infancia (frente a la soledad del presente) queda marcada por unos *seres tutelares* (padres, estancias sublimadas...) protectores que encubren esa misma amenaza; y cuarto, la casa- frente al mundo natural- sí está sujeta a los cambios producidos por el tiempo, sin embargo, la piadosa (y necesitada) mirada del hombre del presente la preserva de toda su decadencia real, encontrando en ella permanentes signos de plenitud y mostrándose más que en su materialidad, en su abstracción como ente metafísico preñado de emociones. Unas notas que atañen a todo el conjunto de su obra y que ya se dan, muy tempranamente, en plenitud figurativa en *Las brasas*.

Por otro lado, ese *terrible presente* quedaría construido-recurrentemente-: primero, bajo la consigna de la vejez, es decir, con una mirada teñida de acabamiento acechante; segundo, desde la desposesión de los dones primordiales, como si todo lo más importante en la vida ya se hubiese vivido; y tercero, desde el regreso (y casi nunca desde la inmediata aventura), pues no es la intensidad de lo

experimentado aquello que el poema directamente nos transmite, sino su reflexión, y acaso, un reducto de lo vivido rescatado de la memoria- consciente o inconscientemente-. El propio poeta, de nuevo, ha sido quien mejor ha sintetizado esta tensión persistente en su obra a través de los espacios: “Una casa [Elca] ya sin nadie, y un hombre solo que, desde ella, agradece todavía el distanciado esplendor de la naturaleza, mientras pugna porque retorne, en el naufragio de la memoria, su propio ser desvanecido, el fantasma de su existencia” (Brines, 1995: 51). Ese *regreso* al espacio es, por tanto, un modo de sufragar el fracaso de la vida.

Ahora bien ¿cómo trata de efectuar ese mismo regreso en el tiempo? Fue Carlos Bousoño (1985) quien, con mayor acierto, advirtió las llamativas *superposiciones* y *yuxtaposiciones temporales*, por su novedad en la poesía de aquellos años y por su eficaz explicación. Estamos hablando, pues, de cómo dos tiempos distintos (uno real, [A]- el presente- y otro, ilusorio, [B]- pasado o futuro-) se subordinan en una misma mirada. Basta el ejemplo que el propio Bousoño presenta, fijándose en un poema de *Las brasas*- “Ladridos jadeantes en el césped...”-, donde un viejo [A] se recuerda como joven [B] sin que esto pueda entrañar novedad alguna; pero, en cambio, ese niño pasa de ser

un elemento evocado, a ser un elemento evocador, así que se imagina, en segundo término, viejo y desamado [C] (1985: 69). Por su parte, las *yuxtaposiciones* atienden a la visión de dos o más instantes que, en verdad, se hallan entre sí separados, apareciendo como sucesivamente colindantes, aunque sin llegar a “superponerse” (1985: 77). Detecta Bousoño en *Las brasas* otro ejemplo modélico de *yuxtaposición* temporal refiriéndose al capítulo “El Barranco de los Pájaros” (o, más sintetizadamente, en el poema “Juegos en la orilla” [101] de *Palabras a la oscuridad*), donde “a lo largo de la excursión, los niños del comienzo se han ido haciendo, poco a poco viejos” por lo que estaríamos ante el discurrir de una vida y no de una simple excursión (Bousoño, 1985: 78-79): es decir, una secuencialización de escenas que encarnan en su régimen *diurno-nocturno* otro más amplio en todos sus sentidos, *Vida-Muerte*.

Existe un segundo mecanismo (más recurrente) junto a la propia evocación del pasado, por el que Brines trata de transgredir esa amenaza del tiempo presente y que, a su vez, enlazaría con aquella referida *ansia de inmortalidad*: el poema histórico. Afirma Duque Amusco que a Brines le interesa, en su poético recorrido histórico, aquello *que fue* y, también, *lo que pudo ser* pese a que esto pueda

significar una “desvirtuación de los hechos. No obstante ésta desvirtuación tan imaginativa es precisamente lo que imprime un carácter peculiar a sus poemas históricos” (1979: 68). Es, quizás, una de las características brinesianas que más debe a la lectura de Kavafis, Cernuda, T.S. Eliot, Pessoa, Browning, etc (Perriam, 1993). Sin duda, la ruptura con la tónica evocativa (bien a través de las superposiciones o bien a través del poema histórico) sirve habitualmente de trampolín para cuestionarse abiertamente planteamientos de carácter ontológico y metafísico más amplios (Andújar, 2003: 29). Incluso sirviéndose de voces diversas,-protagonistas ahora del poema- cuyo valor histórico sirve a Brines no como fin en sí, sino como perspectiva, de tal modo que el monólogo dramático acaba desarrollándose como meditación moral escenificada donde “por medio de una voz articulada en una especie de soliloquio el personaje poético acaba caracterizándose, no sólo como identidad sino también como circunstancia” (Andújar, 2003: 40). Visto así, parece que estamos hablando de una experiencia estrictamente imaginativa (*tentativa de la imaginación*); sin embargo, Brines lo adopta desde la vivencia de sus propios viajes, desde la traslación de su propia mirada real: el poeta se adentra en otros ámbitos (lo que viene ser un modo de entrar en otros “tiempos”) y desde allí él

mismo es *otro*, como recuerda Jaime Siles, “un yo *coral*, en el que habla él, pero nos sentimos hablar todos y cada uno de nosotros” (2002: 147). Pero ese yo *coral* tiene dos movimientos: el horizontal, ajustado a una máscara lírica; y el vertical, adentrándose en la historia, y no exactamente la testimoniada ya, sino aquella no dicha, no certificada en la escritura “oficial” y, por tanto, común, cotidiana, como lo muestran poemas como “Versos épicos” [111] de *Palabras a la oscuridad*:

Casi desnudo bajo el fuego del día  
 miro la solidez del mar, abierta por los brazos  
 de vigorosos nadadores jóvenes,  
 a la orilla de Trápani.  
 Y rodeados de gente indiferente, aquellos dos  
 de ardientes ojos,  
 de feliz semblante, recogidos.  
 ¿Y quién cantará el amor sino el poeta?  
 Desde su soledad el joven extranjero  
 os observa con la luz benevolente,  
 y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.

El descubrimiento, por el contrario, sigue siendo el mismo: el permanente acompañar de la muerte y la consiguiente Nada. Divagación que concluye sin dar respuesta alguna, sólo su planteamiento existencial, pues como afirma el poeta, sin variación de



ningún tipo, a lo largo de la historia “sobre la vida no tenemos más que ignorancia” (Aimeur, 2004: 10).

En su poema histórico poco importa la certeza de datos cronísticos ya que no es una recapitulación de hechos, sino de sensaciones y pensamientos. Sí importa que ese adentramiento en lo *otro* (el tiempo distinto, el ser distinto) resulte verosímil (Andújar, 2003: 18), pues en esa autenticidad radica su valor ejemplarizante, comunicativo e identificativo, aunque su planteamiento- según ha indicado el propio Brines- puede ser amoral, inmoral y marginal en muchos casos (1995: 19) ya que la importancia de la poesía estriba en “que te haces tolerante, ésa es la maravilla y la moral de la poesía. No buscamos verdades objetivas, sino emociones verdaderas” (Aimeur, 2004: 5). Queda claro, en síntesis, que Brines “ya no invita a cantar la Historia, sino la épica mínima de seres humanos normales que llevan a cabo su batalla, ínfima y enorme al mismo tiempo, contra la muerte y el olvido” (Gómez Toré, 2002: 286). Un aspecto que ya había apuntado el poeta en “Otras mismas vidas” de *Las brasas*.

De nuevo vemos cómo, de un modo sucinto, ese *yo* se acaba transformando en un *todos*. A pesar de ello, la aventura cognitiva no ha mostrado más que el perpetuo fracaso del ser humano. Sin duda, se

opera un “descrédito y una crítica a la idea de historia como progreso” (Andújar, 2003: 141), pues nada hemos avanzado. Pero, además, muestra- ese fracaso- la derrota del *individualismo*: ya que la raza humana está llamada a perecer, gracias al olvido, y a proyectarse en su continuidad a través del tiempo. El individualismo, no. El ser humano, como sujeto, no tiene continuidad ni trascendencia, pues está abocado al vacío, exactamente igual que esos personajes históricos rescatados por la poesía y que, trasgrediendo las leyes del tiempo, se han hecho presentes en la escritura-lectura. Ahí reside, en consecuencia, una de las importancias capitales de la poesía en Brines: “Pocas actividades del espíritu son más favorables que la poética para salvaguardar la individualidad del hombre” (1995: 19). No obstante, de algún modo la propia poesía ha “salvado” a esos seres (donde la voz personal se incluye), como una forma del recuerdo, una reminiscencia de la Nada manchada, es decir, de la vida.

Si algo ha revelado ese adentrarse en la vaciedad del pasado histórico, en su abstracción físico-temporal en la quiebra de esas leyes temporales, ha sido la certeza de estar viviendo un engaño, una falsa promesa de inmortalidad, ya no sólo mediatizada por el cristianismo, sino también por la directa reminiscencia de la infancia, que así le invita

a pensar. En todo caso, la religión cristiana será uno de los referentes más criticados por ser uno de los principales artificios de esa falsa esperanza, aunque este juicio de valor se haga extensible a cualquier intento religioso-ideológico de enmascarar la realidad, como muestra el poema “Alocución pagana” [240] de *Aún no*:

Seguid con vuestros ritos fastuosos, ofrendas a los dioses,  
o grandes monumentos funerarios,  
las cálidas plegarias, vuestra esperanza ciega.  
O aceptad el vacío que vendrá,  
en donde ni siquiera soplará un viento estéril.  
Lo que habrá de venir será de todos,  
pues no hay merecimiento en el nacer  
y nada justifica nuestra muerte.

Si toda trascendencia regidora cae por su inexistencia, en la adquisición de la conciencia de estar solos ante la muerte y la nada, el poeta sólo puede ver en el mundo que le rodea aquellos signos de anunciada e irreparable pérdida. Desde ese convencimiento el sujeto lírico brinesiano es obvio que se sienta *amoral* y que persiga romper con ese cónclave de leyes injustas contra la naturaleza humana. Por ejemplo- y siguiendo las indicaciones de Andújar Almansa (2003: 107)- el paisaje griego comporta un modo de prestigiar la homosexualidad o

la admiración hacia la belleza masculina y adolescente vigente en su apelación mediante alusiones clásicas, mitológicas o literarias. También la visión- y justificación- de un amor mercenario tan visible en *Aún no* e *Insistencias en Luzbel*, desde la marginalidad de unos ambientes degradantes, pero reales y existentes. Si la vida- pese a su belleza- es una mentira, la figura de Dios es doblemente dañina pues se fundamenta en un doble engaño. Sin embargo, como recuerda Francisco José Martín, esa misma actitud proletaria e inconformista va a tener grados de intensidad a lo largo de su obra, así que “aquella *gloria* primera de derrumbar los falsos ídolos, del mundo, aquella satisfacción impetuosa y juvenil de señalar con el dedo y su falsedad y engaño, se transforma en pesadumbre y amargo dolor” (1997: 41). Tampoco la utopía política queda a salvo en esta poesía, aunque no es una temática predominante en su obra. Resulta especialmente visible en “La República de Platón” [61] y “La muerte de Sócrates” [64] de *Materia narrativa inexacta*, a través de los cuales ya se prodiga una suerte de relativismo en el que parece confundirse lo justo con lo injusto, pues el hombre nunca es pleno y sus actos- por muy nobles que intenten ser- tampoco. Incluso la firme creencia en un proyecto, en una determinada ideología, o en un plan cívico está condenado al mismo fin: el

devastador tiempo y el olvido. El hombre es, en consecuencia, un ser sin escapatoria y debe asumirlo sin falsear más su precaria esencia.

De este hallazgo proviene esa actitud que se debate entre *la aceptación y la amargura*. Brines ha manifestado con suma reincidencia que en su poesía “los aspectos felices de la vida no son contados nunca, o apenas, desde su inmediato goce; así como los momentos exultantes de amor, o la participación de la alegría, son acontecimientos prestigiosos que, en mi poesía, sólo aparecen desde su pérdida” (1995: 31). Naturalidad y equilibrio en su tono, que contrarrestan esa tensión interna de sus poemas, ya que ese desengaño- la Nada como verdad última- no por ser más cierta es menos dolorosa. Pero ello tampoco incita a despreciar la vida, pues es lo único que el hombre tiene y, en consecuencia, el don que realmente se le ha concedido. La ecuación, para Brines, es sencilla: la Vida es el Engaño, es la Nada manchada; por su parte la Nada es la verdad última, el gran Vacío como destino del hombre, mientras que la memoria es un plan de resistencia inútil contra el tiempo, y el olvido un modo de manchar la propia Nada en vida. Ante este panorama, al hombre sólo tiene dos opciones: una, renunciar a la vida; y dos- lo que en efecto promulga el

poeta- gozarla intensamente aunque al final siga muy vigente ese destino fatal del vacío.

Desde luego, Francisco Brines clama por *vivir* los momentos plenos y deja para la escritura los de desazón, incertidumbre y hastío: más por una cuestión puramente personal que por una imposición estética. Podría pensarse, pues, que estamos ante una paradoja, ya que si la poesía sirve para *salvar* momentos ¿cómo es que éstos no son plenos, ni celebran la existencia? Sin duda, esa mirada elegíaca es un modo de celebrar la vida desde otro punto de vista (Ejerique, 2004: 5), pues, como dijimos, el poeta, pese al engaño, pretende vivir intensamente la vida y por eso canta su pérdida, ya que pese a la desdicha fue bello vivir, tener sentidos, experimentar la belleza, probar, en fin, la sensación de estar vivo. Sobre todo, porque existe un elemento primordial, básico e impensable: el Amor. Es éste un modo de aligerar, en la conciencia, el paso irreparable del tiempo.

Más aún, el acto amoroso está doblemente visualizado en su poesía: como impulso afectivo que se inserta en el tiempo y lo intensifica al máximo- *efecto de realidad* momentáneo- o bien como necesidad carnal (amor mercenario) igual de intenso en su éxtasis pero más proclive al decaimiento y a la soledad. Son estos momentos,

quizás, los más intensos del hombre pues le devuelven a un estado primigenio de plena satisfacción, aunque precaria. También en este punto Brines subraya su *tono subversivo* por cuanto justifica y enaltece el homoerotismo y la prostitución al no advertir en ellos degradación alguna, sino pura y simple necesidad esencial: palian la soledad que a cada hombre le acecha, como muestra el poema “¿Con quién haré el amor?” [233] de *Aún no*:

En este vaso de ginebra bebo  
los tapiados minutos de la noche,  
la aridez de la música, y el ácido  
deseo de la carne. Sólo existe,  
donde el hielo se ausenta, cristalino  
licor y miedo de la soledad.  
Esta noche no habrá la mercenaria  
compañía, ni gestos de aparente  
calor en un tibio deseo. Lejos  
está mi casa hoy, llegaré a ella  
en la desierta luz de madrugada,  
desnudaré mi cuerpo, y en las sombras  
he de yacer con el estéril cuerpo.

Es el amor- en palabras de Gómez Toré- un factor que “reinstaura así la experiencia del reino, antes de la caída en el tiempo y la separación” (2002: 230), encontrando el protagonista lírico un refugio

donde descansar en su perpetuo exilio (también ilusorio, también fugaz), pero consolador y gratificante. Sucesivamente son estos momentos de esplendor sensorial donde el poeta admite estar vivo o haberlo estado, de ahí que sean necesarios- aunque efímeros- en el transcurso temporal. Como afirma Francisco José Martín, el hombre nace de la Nada y a ella estamos condenados<sup>19</sup>, así que esa precaria vida que *somos* no encuentra sentido alguno en el empobrecimiento paulatino de nuestras vidas (1997: 82). No obstante esta experiencia del amor y de los sentidos no añade más verdad al Engaño en sí, pero sí intensidad y certeza con lo que, de algún modo, se ahonda en esa incertidumbre de la existencia.

Un símbolo que sintetiza toda esta amalgama de sensaciones es la *rosa*. Para Gómez Toré simboliza la fugacidad de la belleza y la asocia a esa pérdida de la individualidad que es la historia, pues “la continuidad de las rosas brota de la muerte certísima de las rosas individuales, muertes que pasan casi desapercibidas en la renovación cíclica del espacio natural” (2002: 110). Desde una lectura “metapoética” Armando López Castro habla de la *rosa* también como

---

<sup>19</sup> Afirma Gómez Toré que en el cuerpo amado el poeta encuentra un camino para reconciliarse con el mundo, ya que el acto erótico es también un modo de regreso a ese reino inmemorial en el que existía una fusión plena, idílica y mítica (2002: 229).



síntesis, pero en su caso, “de lo vital y lo poético” (1999: 158), tomándola como referente, además, de ese *estoicismo* que caracteriza su actitud, ya que aceptando la caducidad de lo perecedero- y la belleza de la rosa/vida lo es- “podemos superar la muerte e ingresar en lo absoluto” (López Castro, 1999: 160). También para Dionisio Cañas la *rosa* es un correlato simbólico de la vida “vista como una superposición de pétalos que caerán un día” (1987: 32). Finalmente, Francisco José Martín observa cómo es, precisamente, ese carácter efímero de la *rosa* lo que le confiere belleza- aunque precaria- mostrando que la vida (que nada tiene de bello en su tránsito) adquiere su belleza en esa propia caducidad que la amenaza (1997: 34). Intensidad frente a perdurabilidad: he ahí la apuesta de Brines. La eternidad sin intensidad carecería de emoción y belleza. Del mismo modo, la infancia es doblemente bella porque a los ojos del viejo se apunta su carácter efímero como imperante, tal y como se muestra en el poema “El otoño de las rosas” [379] que abre precisamente el libro al que le da título:

Vives ya en la estación del tiempo rezagado:  
lo has llamado el otoño de las rosas.  
Aspíralas y enciéndete. Y escucha,  
cuando el cielo se apague, el silencio del mundo.

Por último, cabe atender a una fatal consecuencia de todo lo anterior: la *pérdida de la inocencia*. Ya hemos apuntado a ese paulatino empobrecimiento del ser como su causa principal. Pero hay otras vías por las que el poeta manifiesta también esa culpabilidad: José Andújar Almansa lo asocia directamente a la reflexión poética sobre ciertos mitos bíblicos tales como el “árbol de la ciencia”, la “pérdida del paraíso”, etc. en lo que acabaría mostrando al conocimiento- motivo generador de la escritura- como un acto “inmoral” o “perverso” (2003: 164). Conocer es desengañarse, señalar (pero no definir) el secreto de la Nada que tan celosamente lo guardan- afirma- Dios y otras máscaras encubridoras. Una vez penetrado en esa oscuridad misteriosa, en cuya claridad sólo se aprecia el Vacío, el hombre deja su inocencia (ignorancia en su sentido de “pureza”) y se adentra en su concepción temporal. Como afirmaría Carole Bradford, “toda la aplastante angustia de Francisco Brines y, en consecuencia, el reflejo de esa angustia en el lenguaje que utiliza, se basa en el conflicto psíquico que surge cuando el hombre, que de niño se creía inmortal, pierde la fantasía de su paraíso primordial y por primera vez se enfrenta con el hecho de su propia muerte” (1982: 641).

Brines enmascara su rostro en otros rostros- ficcionales- para, de este modo, desenmascarar esa culpabilidad, pues ésta se da si la mirada está cargada de un conocimiento capaz de confrontar distintos estados y acciones. Siles, como dijimos, ya había hablado de un *yo coral*, pero con anterioridad Carlos Bousoño (1985: 99-104) había hecho hincapié en un rasgo distintivo de la poesía brinesiana: el *pudor afectivo*, muy acorde con la lírica de la modernidad o de *tradición simbólica*. Dicho pudor afectivo se atenía principalmente a tres causas para Bousoño:

1) *impulso de solidaridad* con los hombres de todos los tiempos, con los que compartirá, en su esencialidad, la condición metafísica (en la que prima la idea de muerte) a la que antepone un tono resignado.

2) *La impersonalización de lo intrasubjetivo*, ya que al contarse lo común a todos los hombres el autor se siente identificado con cualquiera de ellos.

3) *La evitación del patetismo* manifiesto; es decir, una técnica objetivadora que permite un distanciamiento crítico de la propia intimidad.

Duque Amusco, sin embargo, prefiere hablar de *técnica objetivadora* pues “si el pudor, hasta cierto punto, es encubrimiento, la poesía de nuestro poeta es todo lo contrario: revelación, confidencia” (1979: 60). Pudor afectivo o técnica objetivadora, lo cierto es que Brines se hace valer (como un mecanismo más para mostrar esa pérdida de la inocencia, de esa condena) de ciertas máscaras líricas que le garantizan una reflexión crítica más lúcida y más sentimental que sentimentalista. Por ejemplo, el *anciano* representa aquel que ha conocido los dos mundos del hombre: la plenitud de la infancia y el desengaño sobrevenido de la vejez. Y por eso Brines se sitúa recurrentemente bajo su perspectiva, pues sería francamente difícil de asimilar (y poco creíble para el lector) que un niño o un adolescente tuviera esa mirada puramente nostálgica y elegíaca. El anciano conoce su fracaso y por eso atiende con ternura a la infancia- propia o ajena- aunque siempre acabe observando signos de muerte y de derrota, pues sabe qué acción tiene el tiempo sobre el hombre, sin distinción alguna.

Existen, por otro lado, otras representaciones líricas en la poesía brinesiana, aunque con una resonancia mítico-simbólica diferente. No obstante sirven como vehículos de expresión que enlazan al *yo* con la escritura poética para acabar, así, objetivando la experiencia individual

(o al menos, creando su efecto). En primer lugar, la recurrente imagen del niño, revestido con un aura mítica y en clara armonía con lo celeste y lo terrestre; es decir, con resonancias paradisiacas que lo localizan en un marco idealizado a través del recuerdo, resorte de esa inocencia eterna añorada. Una condición que Gómez Toré identificó como el “niño-dios” (2002: 182), clasificándolo como su *mito personal* por excelencia (aunque tal aplicación dista de la propuesta por Charles Mauron [1962] no en cuanto a la “obsesión” sino en cuanto a la figuración reiterada que ésta tiene a modo de *alter ego* que enuncia esas mismas obsesiones); sin embargo, esa condición tiende a ir perdiéndose a medida que el misterio de la vida se va aclarando hacia el total desengaño que ésta produce. En este sentido, el niño casi siempre acaba representándose en movimiento, así como el joven suele ubicarse en la ciudad en busca de aventuras personales y, en principio, enriquecedoras: sólo la quietud muestra al hombre en su fase de acabamiento. Y en este sentido, el pensamiento y la reflexión siempre son insuficientes.

En segundo lugar, tenemos el *mitologema* de Luzbel, visto como modelo ejemplificador de la derrota del hombre, de su engaño de victoria y gloria, y también en cuanto condensa el fracaso que supone la

caída del paraíso que es, en consecuencia, un correlato simbólico del proceso temporal que le acontece al propio ser humano con el paso de la infancia hacia la madurez y la ancianidad. En la mentira de creerse eterno y dominador de la vida radica la condena del postrer hombre, a cuya reprensión no existe redención posible (más el desengaño que implica el auténtico conocimiento que conlleva la Nada como destino final de la existencia). El conocimiento de la verdad- el vacío- expulsa necesariamente al hombre de su creencia, con lo que acaba negando la existencia de cualquier ser superior en esencia y, en consecuencia, una posible salvación redentora. Nuevamente Gómez Toré añade una lúcida apreciación en torno a la figura brinesiana de Luzbel, entendiéndolo, desde su expulsión del paraíso de la infancia, como culpable e inocente al mismo tiempo y asociándolo al propio acto de la escritura, pues en ésta se “repite el episodio mítico del inicio: en el poema, vuelve a revivirse la pérdida del Edén, la escritura poética es así tanto un acto luciferino, que intenta recordar la Creación, como un deseo siempre frustrado de recuperar la inocencia originaria” (2002: 249). Para Francisco José Martín, ese Ángel Negro, en verdad “nos entregó la luz con la cual poder ver los efectos devastadores del tiempo. Este fue su pecado, pues a la otra luz todo se resolvía en una clara promesa de azul

eternidad” (1997: 76). De hecho, es sólo en este punto donde el Luzbel brinesiano acaba uniéndose al mito religioso-cristiano, pues la rebelión de Luzbel acaba dando a conocer al hombre la existencia del pecado y la muerte. Ahí estriba la condena del conocimiento: el fin de la eternidad como Verdad absoluta. En definitiva, por su recurrencia, por las opiniones mismas del poeta y por condensar esa dualidad de “mundos” adoptando finalmente la perspectiva del fracaso, este Luzbel será, propiamente, el *mito personal* de Brines por excelencia.

También de un modo recurrente la figura de Narciso cobra importancia a la hora de mostrar(se) en la escritura brinesiana. Una mirada hacia el espejo, en cuyo rostro reflejado se muestra también el engaño de la memoria así como el engaño de la belleza (tomada como un don eterno). Si mira su rostro no se observa a sí mismo sino una imagen del que en un tiempo fue: el espejo muestra la autocontemplación del *yo* que, a diferencia del personaje mitológico, “no es un joven que ama su propia belleza, sino un hombre maduro enamorado del joven que fue un día” (Gómez Toré, 2002: 128). Ese desencuentro entre los tiempos pasado y presente en su interior marcan la angustia de ese Narciso que se rechaza a sí mismo para suplantar su propia imagen y adorar lo que estima como la única belleza posible que

conserva: la infancia, sumida en el oscuro desván del recuerdo (la imagen que fue y ya no es). No obstante, es éste un “espejo ciego” como tantas veces reitera en sus versos Brines<sup>20</sup>, con lo que, pese al engaño de la memoria (tan próxima en este caso a la escritura) siempre acaba revelando el auténtico rostro del hombre que mira, vacío de esos signos positivos e inocentes de la infancia. Es decir, si no fuera por la vivencia de aquella luz primigenia, del aquel gozoso recuerdo de juventud, el hombre sería materia fría, signo irrefutable de la derrota y muestra inescrutable- acaso premonitoria- del vacío que circunda al hombre más allá de su interioridad y su recuerdo, como ocurre en el poema “Los espejos vacíos” [405] de *El otoño de las rosas*:

De nuevo, carne, me has herido,  
 y te contemplo y toco  
 cuerpo mío, de la más negra luz,  
 que hoy a nadie reflejas:  
 esa otra carne que en rara luz se afirma  
 si la sed del espejo la posee

(¿y cómo han de saciarse lo que huye  
 y el espejo que mira y envejece?)

---

<sup>20</sup> Baste de ejemplo el poema “Sitiado por la divinidad” [416] de *El otoño de las rosas*, donde afirma: “y es un espejo sordo, sin luz, es un espejo ciego”.



Son todos- *coral*- rostros de un *mito personal* definido desde su culpabilidad y su paulatina desposesión, pues en todos los casos existe una doble naturaleza de la que emana la tensión de toda su obra: lo eterno y lo perecedero, lo humano y lo oscuro, el conocimiento como modo de trasgresión<sup>21</sup>.

Pero en la poesía brinesiana no sólo hay personalización, sino también despersonalización, entendida como perfecta ejemplificación de esa pérdida de inocencia (luz, vida, dones) que el tiempo dispone para el hombre. Ya José Olivio Jiménez había advertido cómo el empleo sensorial *sombra* se usaba frecuentemente (en *Las brasas*) “en posición siempre cercana a la presencia del hombre” (2001: 27). Bajo este amenazante ambiente de sombra que circunda al protagonista, éste acaba transformándose simplemente en *alguien*, un *extranjero*, un *visitante*, un *extraño*, un *huésped* o incluso en un *bulto*. Brines afirmó muy recientemente que “yo he sido, dentro de esa continuidad, otro” (Aimeur, 2004: 10) aunque con anterioridad ya había manifestado que

---

<sup>21</sup> Andújar Almansa (2003: 165) añade, además, otra máscara simbolizadora de ese conocimiento transgresor: Fausto, basándose sobre todo en el poema “Otra vez Fausto” [338] de *Insistencias en Luzbel*, donde el verso final- “y otra vez la ignorancia me haga vivo”- atiende a esa decisión de un “vivir que anule cualquier trasfondo de temporalidad inscrita en la experiencia”. Sin embargo, el mito de Fausto no tiene la recurrencia necesaria para considerarlo un recurso enmascarador habitual- sólo ocasional- en su poesía; igual que Prometeo, según sugiere Gómez Toré (2002: 231) al que asocia, sobre todo, con el acto erótico.

al poner ante el “espejo nuestra persona, somos en él los confidentes de nuestra propia vida, y recogemos la presencia de un extraño que nos borra, y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra” (1995: 18). También Bousoño ya había destacado que esto mismo se debía a la “intuición de la menesterosidad y progresiva escasez del hombre, en los que el autor se reconoce” (1985: 102). Ésta pérdida de identidad no es más que una muestra, visual, de esa paulatina desposesión de todo signo de luz humana, basado en la condición temporal, pero también en la espacial.

Visto así, todo parece estar encadenado ya desde el primero de sus libros, pues si en *Las brasas* predomina ese *bulto* de sombra, ese alguien<sup>22</sup> es porque, en su regreso, el viejo ha perdido hasta el último de sus dones, como preámbulo de la muerte- el *no ser-*, que borra todo signo de individualidad. Pero toda esa paulatina pérdida se ha ido gestando a través de una salida al mundo, un abandono del espacio de la infancia en busca de aventuras (transformadoras), de experiencia. De esa búsqueda de la vida personal- engaño que en lugar de sumar, resta- el *yo* ha pasado a ser un extranjero, un viajero, un extraño: sólo al entrar en contacto- en el regreso- con la casa (referencia de la evocación

---

<sup>22</sup> Un “alguien” que José Olivio Jiménez interpretó como una “traslación al plano simbólico que actúa como su radiografía desrealizadora” (2001: 26).

nostálgica) ese extraño acabará teniendo un perfil identificado, aunque esté a punto de acabar sumido en la diafanidad de las sombras.

Existe un segundo modo de plasmar esa *pérdida de la inocencia* y que atañe muy especialmente a la configuración de sus poemas- incluso de sus libros, como ocurre en *Las brasas* o *Palabras a la oscuridad*- y al valor que esto, en su desarrollo simbólico interno, adquiere. En muchas ocasiones los poemas de Brines responden a esquemas arquetípicos (y alegóricos), que al usarse muestran una voluntad clarificadora, ejemplificadora y universalizadora de ese drama temporal. El poeta lo justifica desde la coyuntura de que su “canto es un mundo tan gastado que la búsqueda de originalidad podría fácilmente traicionarlo. Me importa en poesía la voz personal, no la voz original” (1995: 41). En efecto, frente a los esquemas arquetípicos recurrentes en su poesía- aunque habría que añadir unas cuantas más como la *ascensión*, la *caída* o el *viaje* (Gómez Toré, 2002)- prima la personal visión que Brines tiene de dichos modelos simbólico-míticos. Como afirma Andújar Almansa, el deseo del poeta es poder “hablarnos desde aquella vivencia, ejemplar a la vez que subjetiva, reconocible en el mito” (2003: 46). De hecho, si recordamos las indicaciones de Mircea Eliade (1999: 21 y ss.), el mito no requiere propiamente un ejercicio de

re-creación, sino de *reiteración*, ya que el mito no se crea, sino se reitera, se actualiza en el interior. Y en esta reiteración es donde se gesta su valor ejemplarizante y universalizador, sólo que Brines no parece conformarse con tener este rol y va más allá, dándole un sentido personal a ese esquema mítico, aunque- como en la vida- esa trasgresión lúcida no puede evitar, precisamente, la inevitabilidad que subyace en cada mito, es decir, en la individualidad que persiste en cada arquetipo, como matizó Bousoño: “la topicidad se anula en la exactitud del matiz, por definición, diferencial y único” (1985: 90).

Y sin embargo, resulta modélico cómo en la poesía brinesiana toda esta cadena de “obsesiones” de índole interna queda justificada y ampliada a través de la forma. De nuevo fue Carlos Bousoño quien reseñó las características estilísticas más reseñables de su poesía. No olvidemos que con anterioridad hicimos mención de la superposición y la yuxtaposición temporales; pero, sobre todo, lo que para Bousoño resultaba de mayor interés (por su adecuación a la realidad histórico-generacional) era esa voluntad de transmutar su poesía en “cuento, novela” (1985: 83) quizás a consecuencia, precisamente, de recurrir a esos esquemas arquetípicos más prolijos a la narración que al lirismo (mucho más arbitrario y abstracto en su desarrollo). Así “el poema se

acercará al retrato sin confundirse con él, o acaso más exactamente: la confusión completa ante el género poemático y los géneros narrativos existe, pero es puramente intencional: se manifiesta en calidad de puro simulacro, y este simulacro de identidad es, justamente, la aproximación” (Bousoño, 1985: 84). Buscaba así Bousoño adecuar la voz brinesiana a un momento histórico-literario donde, además, estaba “mal vista” la figura del poeta como un ser perdido en su interioridad ensimismada en el canto de su desdicha; por eso, afirma que Brines buscaba, “en vez de cantar, contar” (Bousoño, 1985: 95) con el riesgo que esto comporta a la hora de asociar lo anecdótico con lo biográfico: un conflicto que el uso del símbolo y la técnica objetivadora supo salvaguardar en los lectores (López Castro, 1999: 135).

Brines nunca ha querido distinguirse por ser un virtuoso de la forma: la escritura como diversión del ingenio ha sido tajantemente repudiada en sus textos. No obstante, siempre ha defendido el rigor creativo como un medio para alcanzar, en la medida que se pueda, un éxito comunicativo en la escritura. Pocos son los estudios que se han dedicado a los rasgos estilísticos brinesianos, quizás desatendiendo un tanto esta parte tan esencial de la poesía. Llama la atención, en este sentido, el uso del lenguaje que apuesta por la *sugerencia* (también

según los libros) en favor de la explicitación: “lo que importa en poesía es la palabra: la palabra significando en libertad [...] el valor semántico del vocablo, y en agrupación con los otros, sus connotaciones y sugerencias” (1995: 26). Esto no implica hermetismo, sino interrelación entre el poeta y el lector, pues desde la base estilística Brines devuelve al lector la potestad de su lectura: “mi lucha por el lenguaje sea hallar la mayor lucidez expresiva, lo que me obliga a buscar la precisión de la palabra [...] en esa antigüedad puede residir la claridad y la verdad poética” (1995: 40). Claridad que José Olivio Jiménez atisbaba en las imágenes brinesianas, pero también en el propio entorno literario de la época en la que se ajustaba a un tipo de imagen cuyo destino primero y esencial era “dar luz, objetivar, no crear sombras ni distancias” (2001: 31).

En cuanto al ritmo, Bousoño apuntaba que su obra se asentaba en el uso del “verso blanco, que gira alrededor de ritmos nada llamativos: endecasílabos, alejandrinos, heptasílabos, sin uso exacto de cánones, para no caer en rigores que podrían poner en peligro la fluidez, la sencillez de la expresión, que se desea espontánea, llana” (1987: 83). Pero existen otros rasgos estilísticos (destacables por su recurrencia distintiva) que atañen al ritmo y que son visibles en el cómputo de su

obra: por ejemplo, la anáfora, el epítome a modo de falso estribillo que incrementa la intensidad de lo expresado o el polisíndeton (preferentemente en *Insistencias en Luzbel*) y sobre todo el uso del encabalgamiento como la nota más distintiva de su voz lírica. Todo ello sumido en lo que José Olivio Jiménez definió como *equilibrio* de estirpe clásica: “el poema en Brines, surge así como un ensamblaje perfecto, en el que una realidad sentimental y lógica, escrupulosamente objetivada, se desarrolla en esquemas sintácticos, léxicos y rítmicos de una diáfana naturalidad, los cuales rehuyen como por instinto la menor tentación de violencia o aspereza” (2001: 30). Alejandro Duque Amusco incide sobre la capacidad del poeta para enmascarar los procedimientos retóricos utilizados; así, destacan el uso de lo que él mismo llama *superposición significacional inversa*, la elipsis, que clasifica en tres tipos- normal, referencial, zeugmática-, las alteraciones preposicionales que añaden una carga semántica muy significativa, como ocurre en el verso “desnudos *en* la luna de Corfu” donde *en* suplanta al normativo *bajo*, etc (1979: 61-63). De hecho, incide en que también a nivel formal existe una clara evolución en la poesía brinesiana pues “al principio se ajusta a rigurosos cánones (metro medido, sobriedad expresiva, reducido campo temático, etc.), pero, a

medida que la producción poética ha ido incrementándose, un ansia de libertad gana al poeta y, en consecuencia, le hace buscar nuevas formas, emplear nuevos moldes expresivos, ampliar la variedad de sus temas, intentar más asiduamente la originalidad lingüística” (1979: 67).

Es en ese equilibrio donde lo expresado adquiere toda su armonía a los ojos del lector. Acertó Calore Bradford al afirmar que lo más relevante en Brines a la hora de crear su *mito personal* es que “crea una nueva dialéctica poética, un lenguaje especial para expresar sus ideas existenciales y existencialistas” (1982: 642). Y detrás de esa creación persiste toda la tradición que la sustenta. Por eso, no resulta extraño que a la hora de asediar rasgos formales (y la expresión más genuinamente brinesianos) se acabe haciendo referencia a la influencia de otros autores, sin desmerecer su propia voz. De un modo unánime, la crítica ha destacado la influencia de la poesía latina: José Luis García Martín habla de la *Antología palatina*, muy visible en *Aún no* (2000:143) y más en concreto de autores como Catulo (ironía, escepticismo, pudor), los *neotéricos* (Parthemios, Valerius Cato, etc.) y el modelo epigramático de Marcial; e incluso del esquema mítico de la *Odisea* de Homero (visible en *Palabras a la oscuridad* y en algunos trazos de *Las brasas*) tomando de él el ejemplo del héroe que se encuentra frente a su destino



(que no puede alterar), aunque, en última instancia, sea dueño de sus decisiones. También el pensamiento clásico tiene, de algún modo, ciertos resortes que atañen a su peculiar *visión de mundo* y singularizan su expresión: por ejemplo, podríamos considerar el cómputo de su obra como una versión inversa del *mito de la caverna*, donde luz y sombra cambiarían sus papeles protagonistas conforme al modelo platónico y que acaba plasmándose en la estructura de sus poemas. Armando López Castro, por su parte, observa ciertas reminiscencias del *Fedro* de Platón pues en ambos casos “la escritura aparece como una separación de una inmediata temporalidad que caracteriza al lenguaje hablado y como una forma de conservar el efímero tiempo de los hombres” (1999: 129), como José Olivio Jiménez vio, también, que esa temporalidad se daba en el desarrollo de los poemas (2001: 24); mientras que para Gómez Toré, en efecto, el mundo es sólo una sombra, un tenue reflejo de una realidad ausente, pero “a diferencia del pensamiento de Platón, en ningún ámbito existe una entidad superior de la que el mundo sea reflejo” (2002: 133). También los presocráticos parecen haber dejado su huella en Brines según manifiesta Dionisio Cañas (1984): sobre todo Heráclito, quien ya apuntaba que el universo carecía de permanencia pues estaba en permanente proceso de transformación (lo que en Brines

acabaría definiéndose como temporalidad) o flujo, de tal modo que el *logos* (la palabra, el pensamiento) era el elemento común que unía a los hombres entre sí y con la naturaleza. Igualmente, el estoicismo marcará la concepción de la existencia en Brines ya que para dicha escuela la preocupación principal era conseguir la felicidad (*eudaimonia*) fundamentada en vivir en armonía con el mundo, adaptando las necesidades individuales a las de la naturaleza a través del vínculo universal que constituye el *logos* según lo habían entendido los presocráticos. Por otro lado, como recuerda también Andújar Almansa, el mundo clásico no sólo revierte ciertos planteamientos aplicados a su *visión de mundo* sino que, además, sirve al poeta como marco desde donde trazar un total “rechazo de la moral cristiana y burguesa. Se trata de una decisión más vital que estética, por lo que ese buscado refugio entre el prestigio de las ruinas clásicas se traduce en realidad en la evocación ética del existir que representa apostar por la plenitud” (2003: 88-89); es decir, como resorte de su estilo irónico y escéptico. Luis Antonio de Villena entiende que esto se debe- desde la marginalidad supuesta de la homosexualidad y la celebración de los sentidos- a una nostalgia hacia un modo de plantear la vida y la cultura que podría haber llegado- como influencia- a Brines a través de autores

tan característicos de la lírica moderna (coincidente en esa misma actitud y añoranza) como Nerval, Carducci, Stefan Serge, Cocteau, Valery, Kavafis, etc. (Villena, 1992: 15-16) pues en ellos fundamentó también su propio lenguaje.

Fue Jaime Siles (1992: 276) quien con gran acierto apuntó que el mundo barroco era el eje de todos los simbolismos de la poesía brinesiana: “la filiación barroca de Brines está patente en esto: en su vivencia y su visión del tiempo, en su tratamiento de la anécdota y en su idea de la narratividad” (Siles, 2002: 144). Pero ese eje barroco iba a sufrir una modificación: el tiempo- aunque amenazante y devastador- era siempre una epifanía de Dios en el Barroco; no así en Brines, que no cree en dicha epifanía, reduciendo “a uno de los polos lo que el Barroco resolvía en el equilibrio de dos” (1992: 280). Dentro de esa *transferecia* barroca destaca la figura de Francisco de Quevedo con el que coincide en su apreciación de una realidad permanentemente amenazada por el tiempo (Gómez Toré, 2002: 48) y también la visión de la vida como una sucesión de fantasmales sombras (Cañas, 1984: 57), pero también por el modo de ejemplarizar esa acción devastadora del tiempo a través de naciones, personajes famosos (o no tanto), ruinas, el paso de la materia a polvo, etc.: formas de una vida frágil, que ha

sido mantenida por el engaño constante de las apariencias hasta que se desvela la verdad con la muerte. Finalmente, Duque Amusco (1979) asocia la poesía de Brines a la tradición elegíaca hispana en la que, además de Quevedo, entrarían otros autores- igualmente visibles en su poesía- como Manrique, Garcilaso, Aldana, Medrano, Fernández de Andrada y contemporáneos como Cernuda, José Luis Hidalgo, José Hierro y Carlos Bousoño y que acabaría afectando al *tono* de la enunciación.

El propio Siles apunta como decisiva su propia educación basada en la doctrina jesuística. Principalmente en dos referentes: por un lado, en la interpretación plástica del mundo; y por otro, la superposición de los distintos planos temporales, haciéndose eco de esa manida *Composición de lugar* de Ignacio de Loyola, que tan nítidamente le sirve a Brines para representar lo inmanente (1992: 279). Añade Andújar Almansa otros dos referentes: Shakespeare y Leopardi en su “concepción trágica del individuo enfrentado al conflicto de su propia mortalidad, o en la sombría intuición de un universo solitario y caótico” (2003: 88). Por ejemplo, en el poema “La vida solitaria” perteneciente a *Cantos* de Leopardi<sup>23</sup> tenemos:

---

<sup>23</sup> Leopardi, Giacomo (1998): *Cantos*. Barcelona. Ediciones Orbis, p. 62.

[...] Era aquel dulce  
e irrevocable tiempo, cuando se abre  
a la mirada juvenil la escena  
triste del mundo, y le sonríe como  
un paraíso.

donde, sin duda, puede asociarse una sintonía entre el planteamiento leopardiano y el de Brines, o en el poema “El ocaso de la luna” (1998: 135) Leopardi llega a afirmar: “Mas la vida mortal, cuando se extingue / la hermosa juventud, no se ilumina / jamás con otras luces ni otra aurora”.

Entre los contemporáneos destacan varios nombres ya citados: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Gil-Albert entre los españoles; y Kavafis, Keats, Yeats y Browning entre muchos otros<sup>24</sup>. Desde un principio se habló de la influencia de Machado en su poesía basándose en la figura del *caminante viejo* (Bousoño, 1985: 77; Jiménez, 2002: 217-218; Martín, 1997: 17), ya que en ambos casos “se propone una evocadora reflexión acerca de la propia juventud perdida, personificada anecdóticamente en la visita de un familiar o lejano

---

<sup>24</sup> Obviamente esta lista podría ampliarse de un modo justificado con nombres como Unamuno, Azorín, Pedro Salinas, José Hierro, Carlos Bousoño, Blas de Otero, José Luis Hidalgo, César Simón, Gastón Baquero o incluso Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein, Hiedegger o María Zambrano.

amigo” aunque “antes que de influencias técnicas habría que hablar de una misma atmósfera lírica en *Soledades* y el primer libro de Brines” (Andújar, 2003: 52). Sin embargo, toda la simbología escénica, toda la gama pictórica, se la debe Brines a Juan Ramón Jiménez que fue, sin duda, el autor que más influenció en sus primeros años de escritura. Un libro como *Diario de un poeta recién casado*, con una marcada estructura ceñida al viaje transformador hacia instancias de un conocimiento ontológico, con el sustento de una amplia afirmación de los sentidos a través de las impresiones del mundo, marcará esa *mirada* tan característica de nuestro poeta. Bousño advirtió dicha influencia centrada, en su caso, en que “la impresión es esencialmente cambiante, los objetos habrán de aparecérselos como cambiantes también y con idéntica esencialidad, por lo que toca a lo único que de ellos interesa, que es su reflejo o impresión en el alma de quien mira” (1985: 88), aunque la apreciación al respecto la efectuara el propio poeta al afirmar que “aun en los casos en que parece que su atención está tan sólo fija en el mundo exterior, no hace sino explorar, buscar significaciones de su mundo interior” (1995: 28). Juan Ramón Jiménez resulta, a la postre, básico en el uso del lenguaje, en la textura rítmica del verso, tan ajustada a la emoción enunciada, a la gama pictórica, al cromatismo

significante, etc. Sin embargo, la mayoría de los críticos toma la influencia de Luis Cernuda- igual que la del propio Kavafis- como la más decisiva en su evolución. Como dijimos, de Cernuda lega el monólogo dramático (heredado, a su vez, de la poesía inglesa) como meditación moral. Para Siles lo que Brines detecta de la obra de Cernuda (y es, en consonancia, su más directo magisterio aplicado) es “que lo que allí se expresa [obra cernudiana] es la experiencia de la vida concreta, analizada, sintetizada y realizada en el acto de intensidad, que es el poema, cuya función no es otra que hacernos llegar, a la vez, la vida profunda y la afirmación vital” (2002: 146). Mientras que para Dionisio Cañas existe una última unión entre estos dos autores: el deseo que acaba siempre enfrentándose a la brusca derrota de la realidad (1984: 59), aunque esto mismo podríamos decir de otros tantos poetas como el Aleixandre de *Historia del corazón* (1954) por ejemplo. En cierto sentido, Brines adopta esa tensión que imprime la marginalidad y el decadentismo tan marcado en el último Cernuda y en la poesía de otro poeta mediterráneo: Juan Gil-Albert, del que Brines llegó a decir “El razonamiento de nuestro autor, formulado desde una afinada sensibilidad, es poco común entre nosotros y, sin embargo, son raros los escritores tan entrañados en la tierra a la que pertenece” (1995b: 243),

pues fue un modelo a la hora de apreciar y plasmar líricamente ese paisaje mediterráneo.

Aunque sea muy sucintamente, una visión tan atomizada de la poesía de Brines como ésta, de los pilares de su *visión de mundo*, de sus influencias, puede dar una equívoca concepción de dispersión que, bajo ningún concepto, se da en su poesía. Podemos hablar de concretas lecturas que más o menos marcaron su obra (como así acontece a todo autor que se preste), pero no de huellas que tan sólo han sido rellenadas por un nuevo pie, si la imagen puede clarificar ese tono tan personal de su poesía. En efecto, al hablar de poesía es lógico que resuenen, de un modo directo o indirecto, los nombres de autores excepcionales, clásicos, pues son éstos siempre la base formativa de un buen poeta, aunque tampoco sea garantía de nada. En este sentido, hay un estilo cernudiano como también hay un estilo brinesiano, gilabertiano, juanramoniano o machadiano, y todos no se confunden, sino que, en todo caso, se complementan en ese ancho e inagotable caudal de la tradición literaria en lo que, por derecho propio, por calidad, intensidad y rigor creativo, están insertos como grandes exponentes de la poesía española del siglo XX.





# **CAPÍTULO III**

## **LA COMPOSICIÓN MACROTEXTUAL**

### **DE *LAS BRASAS***



### **3.1. FORMANTES DISPOSITIVOS DEL MACROTEXTO POÉTICO**



### 3.1.1. El título

El título de un libro adquiere una relevancia orientativa y complementaria: a veces, constituye el auténtico umbral de nuestra lectura, y otras, en cambio, es el cierre o conclusión de los versos que componen el poemario. Su relevancia formal, dispuesta por su pertenencia dentro del diseño global de la obra, advierte- según apuntó Arcadio López-Casanova (1994: 13)- dos principales funciones: una primera (*fática*) que lo confirma como apertura del canal de comunicación entre el autor y el lector; una segunda (*pragmático-informativa*) que establece una interacción o relación dialéctica entre el texto y el propio título, por lo que ya quedaría establecida una primera- y muy significativa- “proyección de sentido” para el propio lector. Ese valor de anticipación de ciertas notas de referencialidad del mundo imaginario es, a la postre, signo indispensable- y revelador- para el proceso de legibilidad y la posterior orientación interpretativa más allá incluso de la consideración de una obra como macrotexto poético. No cabe duda que, bajo esta inicial dirección, el título de *Las brasas* es un claro exponente de viabilidad interpretativa, de

orientación temática que condensa, dentro de su amplia significación simbólica, una personal *visión de mundo* y de la vida, vista, en este caso, desde la experiencia de la consumación y el desconsuelo, dolorosamente aceptado, del acabamiento<sup>1</sup>, como el propio Brines confirmó en la nota preliminar a su segunda edición del libro en la editorial Hontanar, en 1971:

da expresión, ya precisa, a una visión del mundo que en libros posteriores no hará sino desarrollarse. Siempre he tenido por costumbre titular los libros después de reunir y ordenar los poemas; es el último acto creador que con ellos cumplo. El título adquiere entonces una significación que es abarcadora del impulso espiritual del conjunto. Así ha ocurrido en los tres libros publicados, y advierto ahora, con suficiente perspectiva de tiempo, una significación semejante en sus títulos, y no deja de producirme emoción lo que hay en ello de fatalidad. *Las brasas*: lo que arde sin llamas, en proceso de extinción (es el libro más lírico y sensorial de todos) (1971: 7-8).

---

<sup>1</sup> Alejandro Duque Amusco ha sintetizado acertadamente la temática dominante tanto en *Las brasas* como en el resto de la obra brinesiana: “El tema central sobre el que se asienta toda la poesía de Francisco Brines podríamos definirlo en pocas palabras como la contemplación de la existencia- con una mirada mitad de aceptación, mitad de amargura-, desde la conciencia de su inutilidad, su fugacidad y su precariedad” (1979: 54)

Ahora bien, este título de marcada naturaleza *simbólico-alusiva*, constituye un novedoso uso del lenguaje en favor de una intensidad emotiva y de una gravedad expositiva que sobrepasa el léxico estricta y tradicionalmente lírico: la “brasa” es, sin duda, un vocablo poco explorado en su variante poética, pese al alto valor sugerente que permite su aplicación textual. En su interesante Tesis doctoral, Dolors Cuenca lo toma como una intensa imagen del desgastamiento humano a través del tiempo: “el ser humano como una brasa, como aquello que arde, se apasiona, pero también se consume, con el tiempo se apaga” (1997: 200). Efectivamente, la “brasa” tiene un señalado sentido de acabamiento, pues es el resultado inmediato del fuego, y esto implica, por un lado, la constatación del final de la llama (entendido como signo positivo y vivificador), evidenciando una resistencia de la luz ante el oscuro mundo de la ceniza; y, por otro lado- en su variante más negativa- acaba siendo también el resultado del paso devastador del fuego- el tiempo- que todo lo consume y degrada hasta convertirlo en polvo o en reducto de lo que era anterior al paso de las llamas. Para José Olivio Jiménez, las brasas representan esas “pequeñas formas de muerte”(2001: 35) redoblado al plano de lo cotidiano. Condensación temática, pero, al mismo tiempo, anticipo (y cierta curiosidad que



suscita en el lector el empleo de un término- en relación con el fundamento del poemario- como las “brasas”) de una idea central que recorre el poemario de principio a fin, hasta darle un sentido unitario- y de ahí el gran valor condensatorio del propio título desde el que se “multiplican las vías que hay que recorrer a través de la lectura”(Reis, 1981: 103) -. En este sentido, es el propio título del libro un claro indicador de unidad, un mecanismo de cohesión figurativa, es decir, un evidente y reseñable *factor incidencial* de significación. De tal modo, las referencias internas son constantes, lo que nos lleva a proponer una lectura más detenida en la plurisignificación del mismo título, si bien, primero nos apunta a una estratégica planificación poética fundamentada en la sugerencia y la imagen simbólica; y segundo, constituye una orientación temática principal (anticipación de la síntesis del significado global del poemario) que refleja una preocupación existencial frente a la temporalidad humana, su conciencia de desposesión vital y su mirada volcada hacia aquellos rasgos mínimos, pero condensadores de una amplia reflexión y un vasto sentido lírico y vivencial, de clara inclinación *intimista*. Dichas referencias internas (más o menos explícitas en cuanto a la imagen de la combustión del cuerpo o de la vida) son:

- “y el pecho se le quema” (*poema número 4 de “Poemas de la vida vieja” v. 17*)
- “la tarde entra en la casa / y apaga la madera del balcón,  
/ su llama roja” (*poema número 6 de “Poemas de la vida vieja” vv. 18-19*)
- “La libertad nos encendía” (*poema I de “El Barranco de los Pájaros” v. 12*)
- “El sol derriba / los peñascos con fuego que los funde”  
(*poema V de “El Barranco de los Pájaros” vv. 6-7*)
- “El salto era atrevido, siempre / cruzó la viva hoguera  
pastoril” (*poema número 2 de “Otras mismas vidas” vv. 2-3*)
- “A medio hacer la vida se detiene, / queda absorta ante  
el fuego, dobla el cuerpo” (*poema número 2 de  
“Otras mismas vidas” vv.32-33*)
- “tras el rojo horizonte la ceniza / de la tarde ha caído”  
(*poema número 3 de “Otras mismas vidas” vv. 45-46*)
- “mis mejillas / arden como la leña y están secas”  
(*poema número 3 de “Otras mismas vidas” vv. 53-54*)

Comprobando, con ello, que si bien en las dos primeras partes del libro sólo existen dos referencias en cada una de ellas, en la parte final (condensatoria, como más tarde veremos) será- el arder, las brasas- un

factor más recurrente, como si su insistencia final transmitiera el sentido último del libro, en su resonancia lectora. Además, cabe añadir la explícita referencia del lema que prosigue al propio título- y al que dedicamos un posterior análisis- en el que se afirma: “*Alguien ve siempre una muchedumbre de pequeñas brasas*”. Así, se incidiremos- sobre la idea de fragilidad, de pequeñez e insignificancia que esas brasas- reductos finales de un esplendor remoto- quieren dejar entrever como correlato de la global existencia humana, máxime cuando el propio Brines ha reconocido concebir la existencia del hombre como un progresivo proceso de descalificación, de pérdida y despojamiento:

[...] la conciencia de las sucesivas pérdidas en que consiste el vivir. Asistimos a un empobrecimiento sin pausa desde la adolescencia a la vejez. Empezamos por perder la inmortalidad y, después, la inocencia. Es decir, dejamos de ser dioses y nos convertimos en culpables. Después de esas dos pérdidas, que califican al hombre en una inferior naturaleza, las pequeñas e inmutables que se suceden (1995: 20).

Por tanto, el título principal cobra un determinante valor referencial en el estratégico diseño macrotextual del poemario,

conformándose, pues, como auténtico *eje temático* predominante (la desposesión), sobre el que se solapan nuevas vías, complementarias, propias de una homogénea visión del mundo y de la heterogénea manifestación del mismo. De un modo francamente acertado Viguier-Espert entiende- y sintetiza- que el valor condensatorio del título añade organicidad y cohesión al poemario:

Todos los poemas de *Las brasas* hay que verlos bajo la luz de la metáfora de su título, lo que le llega al lector son brasas, rescoldos de vida, antes de apagarse definitivamente. El título combina la paradoja de vida (fuego) y muerte (ceniza) que vamos a encontrar en cada poema (1995: 275).

Quizás, en un primer momento puedan resultar menos sintetizadores- y por extensión, menos significativos dentro del entramado macrotextual del poemario- los títulos que encabezan cada una de las tres partes que componen el libro. La primera de estas partes se titula “Poemas de la vida vieja”<sup>2</sup> destacando la combinación particular de los formantes lingüísticos que lo integran: por un lado, la

---

<sup>2</sup> Para aligerar un tanto la lectura del presente estudio, y debido al alto número de veces que se cita dicho título del capítulo, lo abreviaremos de la siguiente manera: *PVV*. Siglas que usaremos a la hora de hacerle referencia.

determinación o identificación tipológica mediante el término “poemas”; y, por el otro, la concretización del personaje o rasgo que lo define, “de la vida vieja”. Así pues, al indicar que es, ante todo, “poesía”, parece querer hacer uso de un mecanismo de conocimiento de la realidad, pero también un instrumento de reflexión, de distanciamiento, de análisis y de asimilación de algo que es, a un mismo tiempo, externo e interno en su creación. Son, en todo caso, “poemas” y no vívida experiencia de la realidad; significan la transfiguración a una forma de entendimiento y de lenguaje, de recreación y de imaginación, de reconocimiento y de descubrimiento, de experiencia y fabulación<sup>3</sup>. ¿Pero quién efectúa ese ejercicio? ¿quién lleva a cabo la reflexión y bajo qué síntomas existenciales? Es ahí donde el modificador- “de la vida vieja”- descarga toda su significación y acentúa su tensión dramática, pues quien lleva hasta el último término ese reconocimiento y ese descubrimiento finales, es,

---

<sup>3</sup> Coincidimos con José Andújar Almansa cuando afirma- y esto es directamente aplicable al análisis de *PVV*- que en la obra brinesiana nos encontramos ante una *biografía poética* pero no ante una *autobiografía* debido a que ese “yo de los poemas es consciente, además, de su condición de artificio retórico construido a partir de los textos” (2003: 12). Y es en esa ficción donde Francisco José Martín advierte que el poeta encuentra “el único posible, aunque precario lugar de rescate” (1997: 47) de la memoria personal.

desde la transfiguración del lenguaje poético (un combinado de experiencia personal y creatividad), un “viejo”, o más concretamente, aquel que siente la vida agotada para la esperanza, en creciente decaimiento de su existencia. Efectivamente, toda esta primera parte gira en torno al principal motivo de la visión del tiempo desde su último retiro: la soledad, el reencuentro con la edad pasada mediante la nostalgia y la memoria, el deterioro del cuerpo, el abandono de la aventura y su última renuncia, etc. Condensación que alcanza en el tercer poema su máxima referencialidad: “Y retornan / aquellas viejas vidas” (v. 19), donde reconoce que el tiempo todo lo envejece y lo encamina hacia el olvido, incluso a aquellos que ya han muerto y que son sólo formas del pasado, bien fijados en la memoria mediante fotografías (como en el caso concreto del poema) o bien a través del recuerdo, también desgastado desde la concreta vivencia del protagonista lírico.

La segunda parte del libro- que es a su vez la más homogénea de todas- se titula “El Barranco de los Pájaros”<sup>4</sup>, que no guarda una aparente relación ni con el título principal de *Las brasas*, ni con *PVV*,

---

<sup>4</sup> De igual modo, a partir de la presente nota, usaremos las siglas *BDP* para hacer referencia al segundo capítulo.

lo que nos lleva a efectuar una general consideración: los títulos de cada una de las partes no son *factores incidentiales* de primer orden, sino que, dentro del marco específico al que dan título sí son incidentiales; no obstante, sólo en su conjunto podrá determinarse si son, o no, elementos de conexión interna.

En verdad, *BDP* no deja de ser una simple localización espacial que designa, en este caso, un cimero punto de llegada tanto para el protagonista principal como para sus acompañantes. Sin embargo, simboliza- en cuanto punto cumbre- un espacio de revelación. En relación a esta ascensional focalización, la altura queda fácilmente perceptible mediante el modificador “de los pájaros”, pues connota esa pérdida del referente terrestre, de continuidad del camino: el barranco es el fin y el principio de aquello que desconocemos (el fin de la aventura), el vacío postrero. También encuentra en el texto su máxima referencialidad, en este caso en el poema número VI, donde afirma:

Al otro lado de la cumbre, bajo  
los matorrales del romero quieto  
la montaña se quiebra. Allí anidan  
los mirlos en las cañas, las adelfas

de solitario amor florecen, se oye  
la duradera vida del silencio.  
Se le llama Barranco de los Pájaros. (vv. 1-7)

Ya en el *poema-prólogo* (“*Habrá que cerrar la boca...*”) hay una breve referencia al “barranco” (elemento ilativo-temático de todo el texto) que directamente enlaza con la figuración del cuerpo hacia su final coronación (desposesión): “y no habrá una sola fuente / que corra por su barranco” (vv. 19-20), lo que enlazará más aún con los valores cohexionadores (figurativos, simbólicos) de estas indicaciones internas interrelacionadas.

Frente a lo que anteriormente apuntábamos en cuanto a la relación que mantiene el título de esta segunda parte con el resto de títulos que conforman el libro, debemos matizar que, en efecto, existe una ruptura, si bien, la tercera parte del poemario se titula “Otras mismas vidas” evidenciando una continuidad con respecto a esa “muchedumbre de brasas” del comienzo del libro y, efectivamente, con respecto a esa “vida vieja” (reduplicación del término “vida”) ampliada, ahora, hacia un carácter más impersonal y general. Contrastivamente, cabe apuntar que *BDP* es la única de las tres partes en la que sus poemas vienen marcados en números romanos, lo cual



equivale a una firme secuencialización de acontecimientos- la *ascensión a la montaña*-. Distinción, en definitiva, que confirma el carácter especial de éste capítulo con respecto a *PVV* y “Otras mismas vidas”, sólo que el eje temático- celebración de la vida y deterioro postrero- ya marcado por el título principal queda perfectamente justificado en su desarrollo interno, por tanto, lo que en un principio pudiera parecer una sección autónoma e inconexa, pronto queda evidenciada como una variante más dentro de ese ejercicio de reflexión existencial que marca todo el poemario, en tanto que el “barranco” es un destino, de privación, de realidad, de la aventura de la vida, así como las “brasas” son el resultado final de las llamas cuando cumplen su cometido; y encauzar la “vida vieja” es el destino que guía la última voluntad de cada hombre: en verdad, es como si, tanto en la primera como en la tercera parte, el canto se efectuara desde el cenital punto hacia el que los muchachos jóvenes de la segunda parte se dirigen, es decir, hacia la cumbre final del llamado *BDP*, máxime cuando el final de dicho capítulo revela el cumplimiento de la ascensión de un hombre ya anciano y cansado:

Qué olorosa le ha crecido

la barba jazminera, y el anciano  
se toca el corazón, y allí le duele. (vv. 15-17)

Por último, la tercera parte se titula “Otras mismas vidas”<sup>5</sup> y parece mostrar una visión más objetivada que las dos anteriores. Su valor referencial estriba, de nuevo, en la llamativa combinación de dos elementos que lo conforman- “otras” y “mismas”- principalmente porque ese grado máximo de objetivación- sobre el que parece discurrir el libro progresivamente (o al menos aspira a ello)- encuentra un fácil acomodo en la indeterminación del protagonista lírico, pues ya no es un “viejo” ni un “niño”, sino que, simplemente, asimila a su vida otras ajenas vidas que, de un modo o de otro, comparten el exilio que significa en sí la existencia.

Como observó y señaló José Olivio Jiménez, en la edición de 1960 la tercera parte del libro se titulaba “Otras vidas”, mostrando, en los cuatro poemas que lo integran, cómo la experiencia personal acaba centrándose y confirmándose en otras vidas, quebrando esa “intransferible individualidad” del yo. Pero, además, el propio José Olivio Jiménez entendió que, en esa modificación añadida de

---

<sup>5</sup> Usaremos las siglas *OMV* para hacer referencia a este capítulo.

“mismas” dentro del título, el poeta debió “re-pensar, pensar de nuevo y más hondo, en lo que en el destino común de esas vidas intuía, entre ellas, y aún con el destino de sí mismo que creía conocer. Y en la segunda edición (de 1971) le cambió (¿ligeramente?) el rótulo a esta sección” (2001: 36-37). Reafirmamos, pues, que la modificación del título significó un sustantivo cambio de su funcionalidad estructural, por su mayor sentido cohesionador en última instancia.

En cambio, en esta tercera parte no existe una referencia directa dentro del texto que enlace con el propio título, pero sí resulta recurrente la figuración de la soledad, como si el destino de cada uno, pese a haber convivido, fuera, precisamente, acabar estando solos en la más estricta intimidad: es decir, como si esas “mismas vidas” nunca llegaran a ser parte de uno mismo (y la historia que los sustenta sea idéntica en sus conceptos generales)- por eso son “otras”- sino fruto de un proceso de privación de la compañía hacia el que se siente condenado el ser humano.

Existe, en este sentido una directa relación entre el término *brasas* con respecto a la consideración de *otras mismas vidas* que pueblan y acompañan al ser humano al cumplimiento irremediable de su fatal destino. Relación que acaba confirmándose en el poema que

cierra, tanto la serie como el poemario y que, también en sus versos finales, afirma: “Tiempo de recodar las amarguras / de tu pequeña vida” (vv. 18-19), si bien dos versos más atrás advierte que “el occidente muere / de roja luz de sol, dormirás solo, / con la tibieza de la noche encima” (vv. 15-17), haciendo sugerente alusión a la reducción del fuego solar a una “roja luz” que se divisa en la noche, como, efectivamente, se figuran las brasas entre la ceniza, tal y como había mostrado el lema que encabezaba el libro: *Alguien ve siempre una muchedumbre de pequeñas brasas*. Por tanto, esa consumación del destino existencial del ser humano encuentra justa manifestación no sólo en el *yo lírico* que, por momentos, emerge del texto implícitamente (“Mas yo qué solo estoy” [poema 3 de PVV, v. 6]), sino en esos otros seres que forman parte también de la historia personal de cada uno: la madre (herencia de una historia), los hijos (legado de esa misma historia personal), los amigos (testimonios y confidencias), las amantes, etc. en tanto que el reconocimiento de una misma existencia depende, en cierto modo, del mismo reconocimiento de quienes han participado de nuestro tiempo.

En definitiva, una cuidada sintaxis distributiva ya dilucidada en los títulos que componen el libro en cuanto significan una

condensación temática y una continuidad argumentativa entre los respectivos títulos y sus partes. Característica, pues, que atañen al perfecto diseño estructural de la obra y que combina, ya desde sus iniciales indicadores, una sugerencia expresiva y una explicitación argumentativa en lo que resulta ser una novedosa y muy personal aplicación del lenguaje poético.

### 3.1.2. *Los lemas*

Afirma José Olivio Jiménez que, a lo largo de su obra, Brines suele dar, dentro de la articulación interna de sus libros, unas “breves y esclarecedoras síntesis en prosa sobre lo que los versos desarrollarán en seguida” (2001: 35). Ya hemos atendido, con anterioridad, a la continuidad evidente que existe entre el título- *Las brasas*- y el lema que le sucede: *Alguien ve siempre una muchedumbre de pequeñas brasas*. Este lema, de carácter general para el poemario, marca algunos aspectos que deben tenerse en consideración a la hora de valorar la poderosa organicidad que le concierne al libro. En primer lugar, resulta llamativa la indeterminación personal del agente

contemplativo- “Alguien”-, pues ya implica una actitud de distanciamiento que acaba produciendo cierta lejanía emocional entre lo cantado y lo vivido, como si estos dos planos ya debieran mantenerse uno frente al otro, pero no solapados o arbitrariamente entremezclados. Indeterminación del que observa, pero también indeterminación del objeto observado, pues no existe distinción alguna dentro de esa “muchedumbre de brasas”. Todas son tomadas por igual, sin distinción: todas forman parte de una misma realidad final, pero que, además, se repite en un presente continuo, como si se dejara entrever que la historia es, precisamente, esa continua consumación del tiempo- “ve siempre”-. Estado, pues, de vigilia, de atenta predisposición a observar la vida, e incluso hasta el propio observador es susceptible de ser observado por otro ser. Ese “Alguien”, en todo caso, no queda definido ni como hombre ni como dios ni como objeto: simplemente *es*, lo cual abre un amplio abanico de posibilidades interpretativas en cuanto a su posterior figuración poética. En este sentido, son varias las referencias, en el conjunto del texto, en las que hace acto de aparición un “alguien”, de figuración vaga que, por momentos, nada tiene que ver con el sujeto lírico que

revela el hallazgo de ese “alguien” (que sólo en el último verso del último poema parece definirse de un modo más específico):

- “y alguien / que es un bulto de sombra está sentado”  
(poema número 3, *PVV*, vv. 3-4)
- “Alguien oye / que la vida se va” (poema número 4,  
*PVV* vv. 9-10)
- “Alguien llega del bosque, con su cesta” (poema  
número 6, *PVV*, v. 29)
- “Sueña / que hay dios, y que hay amor en el camino”  
(poema número 4, *OMV*, vv. 22-23)

Una figuración que, en algunos poemas se concretará más en la imagen del “visitante”, pero que no concuerda exacta y fidedignamente con él en todo el poemario. Simplemente es una de tantas presencias que pueblan el libro de misteriosas y abstractas identidades, a veces coincidentes- también- con el sujeto lírico, pero otras veces, sin una determinada concreción que lo identifique y nos haga reconocerlo con facilidad. Carlos Bousoño ha intentado dar explicación a su determinación (¿o indeterminación?) como invención brinesiana al interpretarlo como resultado de su canto *de y hacia* “lo común a todos los hombres, el autor se siente identificado con

*cualquiera de ellos*, en cualquier época (de ahí la cita que pone Brines al frente de *Las brasas*: “Alguien ve siempre una muchedumbre de pequeñas brasas”. El poeta es una de esas brasas)”. Más aún, existiría otra razón complementaria que

radicaría en la intuición de la menesterosidad y progresiva escasez del hombre, en las que el autor se reconoce. Al decir “él” y, de este modo, distanciar su figura poemática, da a ésta un cierto género de borrosidad y progresiva escasez del hombre, en las que el autor se reconoce. (Bousoño, 1985: 102)

Un distanciamiento analítico que oscila, en efecto, desde lo personal hacia lo humanamente común al resto de los hombres: de ahí su naturaleza como objeto de reflexión y análisis. Pero esa conciencia trágica de la existencia se transforma (precisamente por ese tragicismo) en un destino común al hombre en sí, por lo que “no es ya el sujeto una biografía particular tan sólo, sino el sujeto de la vida humana en todo su horizonte y en el horizonte de todos los lectores lo que se ofrece aquí como modelo” (Andújar, 2003: 140), aunque está encarnado en la figura de la no-persona, de la indeterminación actoral. En todo caso, estamos ante dos posibilidades a las que habría que



añadir una tercera- y no por ser excluida por Bousoño es menos importante-: la posibilidad de análisis, crítico y revelador que dicha distancia emocional facilita al poeta su inmersión cognitiva de *ser* o de su circunstancia.

El siguiente lema- perteneciente a la primera parte del libro *PVV*- afirma: “*El hombre sabía que le quedaba muy poco tiempo y que sin fe su muerte no daría fruto*”. Nuevamente, se establece una directa relación entre el título y el lema que le sucede, pues, en este caso, el sujeto lírico se concreta mediante el uso de la tradicional máscara- *puer*- del “hombre viejo”, sólo que esa conciencia de estar en el tramo final de la existencia advierte una única salida hacia la libertad de dicha existencia: sólo la fe puede salvar al hombre de su condena mortal en vida. La fe en una trascendencia irreal. Precisamente la fe es lo que ha perdido el protagonista lírico mientras lucha irremediablemente contra su muerte desde la aceptación de la nada y del vacío que persiste detrás de dicha muerte. La fe es el futuro, lo que vendrá (lo que uno espera que venga), y por eso, sin esa visión hacia el futuro, la muerte relegará al hombre al olvido (al pasado) hasta consumirlo definitivamente. Unido a su carácter casi panorámico pese a la falta de concreción de su figura, cabría añadir el

conocimiento- único y por ello más fiable- del trágico destino que el tiempo le depara: su apelación a la fe y a la exaltación de vivir abre una vía de esperanza que, si bien no es signo de salvación, sí genera un benévolo contrapeso de alivio. Apuesta ya por la reiteración del engaño de la vida (que en *Aún no e Insistencias en Luzbel* desarrollará más extensamente) y que supone la fe como mecanismo de ayuda interior, pero desde la certeza de la Nada. Esa combinación de entusiasmo y desengaño es, precisamente, la que también acontece al lema de *BDP*, donde afirma: *Teníamos que subir todos juntos el más hermoso monte*. Varios aspectos llaman la atención al respecto: en primer lugar, de nuevo la explícita continuidad entre el título y el lema; en segundo lugar, el empleo del “Teníamos” como marcador de un fracaso, de un deber no cumplido, como si el inicial proyecto de la aventura se hubiera malogrado, tal y como ocurre a partir del tercer poema. Tono decepcionado por la falta de continuidad- “todos juntos”- en la ascensión, ya que en ningún momento se refiere al fracaso de no alcanzar la cumbre, sino a la derrota que suponía no haberla alcanzado todos al mismo tiempo y haber disuelto el grupo en plena ascensión, hasta coronar el monte en la más absoluta soledad. En último lugar, pues, destacar el uso del término “hermoso” para

designar al “monte”, pues la vida- pese al progresivo despojamiento que efectúa el tiempo sobre el hombre- se siente como bella e intensa; así, aunque en Brines sea característico una visión trágica de la existencia humana, existe también una gozosa celebración de dicha existencia, pues el acto de vivir es sentido como un don hermoso, de una belleza inigualable e irrepetible.

El lema que antecede a la tercera y última parte del libro es, sin lugar a dudas, la más destinada a condensar el significado global del libro a modo de síntesis final (frente al lema inicial que, más bien, pretende situarnos inicialmente) y en cierto modo es el *factor incidental* más común (junto al que encabeza el libro) del poemario: *Unos construyen sus casas y otros andan por los bosques; porque el destino del hombre es el amor, y cada uno tiene su propia lucha y su propio camino.* El primer aspecto apunta hacia la “casa”, predominante- *foco espacial*- en la primera parte del libro; un segundo aspecto tiene en cuenta el “bosque” donde, precisamente, el grupo de aventureros que tienen el protagonismo de la segunda parte, se dispersa como tal en dicho “bosque”. Posteriormente, frente a la necesaria esperanza que se reclamaba en el lema de la primera parte, se advierte que el destino del hombre- la superación de su

insignificante naturaleza temporal- es el amor en cuanto *perduración-en-el-otro*, pues sólo el amor salva al hombre del olvido y lo proyecta hacia la esperanza de su perdurabilidad en la memoria ajena. Finalmente, detrás de esa justificación y asentimiento de la vida como “camino” se revela una madura reflexión de la existencia como andadura en soledad, pese a la compañía de esas “otras vidas”. En efecto, la síntesis del libro atiende al reconocimiento del drama humano y su irremediable proceso de paulatina (y repetida) soledad al que el tiempo lo expone: tanto en la primera como en la segunda parte del libro la soledad es el último resultado en el que incurre el hombre; pero, además, no es un “camino”- pese a la exclusividad personal del recorrido- de sosegado devenir, sino una “lucha”<sup>6</sup>, que, ya en el *BDP* se acaba visualizando en el intercambio de pedradas entre los niños, pero que ya en *OMV* encuentra también su directa expresión en el tercer poema: “En contra de esta lanza que se clava / no hay escudo de bronce, ni edad vieja / que libre de esa lucha” (vv. 30-32).

---

<sup>6</sup> Observa Mircea Eliade que “el camino que lleva al centro es un camino difícil pues muestran las propias dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el centro de su ser, pero su ardua disposición es un rito que marca el paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad” (2002: 26).

Líneas, en resumen, que también condensan y anticipan el sentido unitario del libro en su sustrato imaginario y temático, pero que, al mismo tiempo, muestran la poderosa organicidad estructural del mundo representado a lo largo del texto, más allá de las conexiones— más o menos azarosas, más o menos provocadas intencionadamente— que existen entre los lemas y el propio texto poético, pues rigiéndonos por la distribución de los lemas podemos observar el siguiente cuadro:

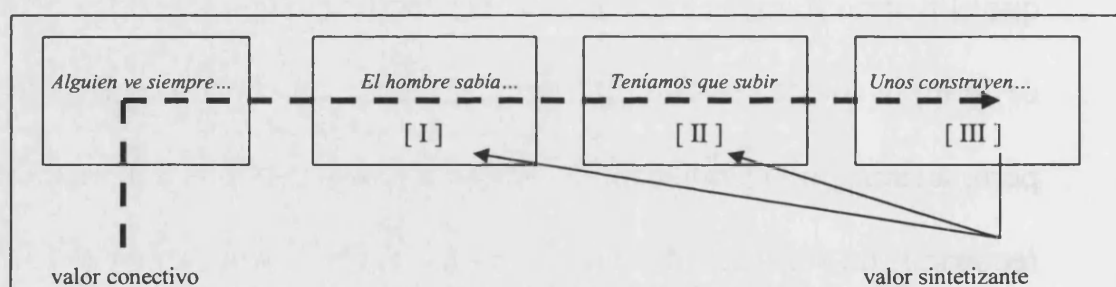


FIG. 2: *Sintaxis distributiva de los lemas*

### 3.1.3. Reglas dispositivas

El conjunto poético de *Las brasas* está formado por un total de veinte<sup>7</sup> poemas que, distribuidos en tres partes principales (8-7-4

<sup>7</sup> Según las valoraciones de Joseph Campbell (y basándonos en la Cabalística) el número veinte representa el símbolo de la creación del universo (su totalidad), lo que, llevado al texto en

respectivamente) y un *poema-prólogo*, manifiestan una poderosa razón compositiva y un ajustado reparto en su estructuración externa:

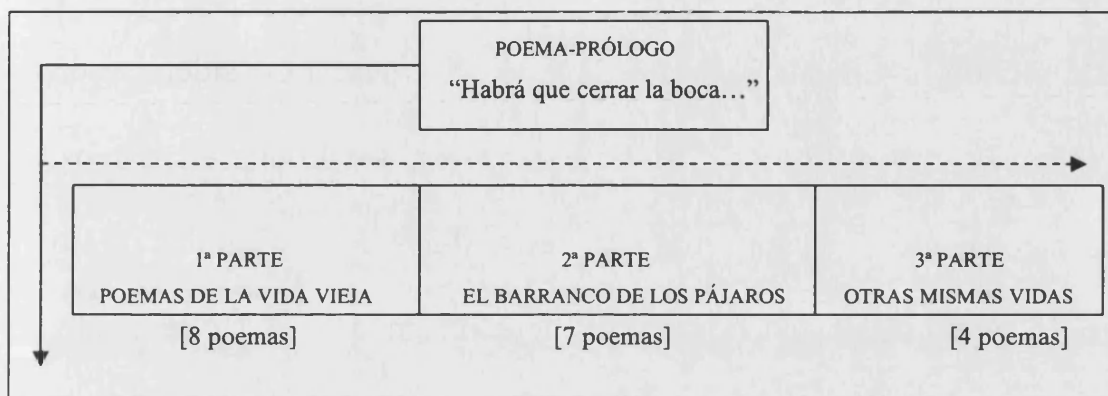


FIG. 3.: *Diseño externo de Las brasas*

Un diseño que, en un principio, apenas entraña complejidad estructural, ni connota una significativa razón distributiva más allá de la simbólica referencia al número tres<sup>8</sup> en cuanto al número de partes

---

concreto, podría indicar (y esto siempre parte de la hipótesis de que el autor sea más o menos consciente de ello) que la obra simboliza la construcción de un particular universo poético” (1999: 246). Como Jean Chevalier resume, el número veinte, en la tradición maya representa al dios solar en su función arquetípica de hombre perfecto: de igual modo ocurre con otras culturas indias, como la de los hopis de Arizona donde los ritos de purificación y de aspersion que acompañan a esta ceremonia (de iniciación a la madurez del niño) van precedidos por ritos similares el primero, el décimo y el decimoquinto día, “según esta tradición, el niño no se convierte pues en persona más que tras haber cumplido cuatro veces el ciclo de cinco días, que separa cronológicamente las cuatro direcciones cardinales y el centro, lugar de la manifestación” (1999: 1050).

<sup>8</sup> .- Muchas y muy variadas son las acepciones simbólicas del número tres y sus adecuaciones trascendentales a ciertas culturas. Habitualmente, el tres expresa “un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la

que componen el grueso del poemario. Por tanto, dentro de este primer orden macrotextual, parece advertirse una sencilla composición e interrelación entre las partes, si bien- y anticipando ya algunas notas de sentido argumentativo- la última de ellas podría considerarse un epílogo o síntesis de las dos primeras partes, con lo que estaríamos, concretizando todavía más la específica tipología del texto estructuralmente hablando, ante un modelo compositivo que responde, perfectamente, a un esquema sintético, por lo que la parte final- mucho más reducida en el número de poemas que lo componen- vendría a significar, en efecto, una condensación de todo el desarrollo anterior.

Existe, además, otro rasgo, también llamativo en cuanto significa una evidente ruptura con el conjunto del poemario y que, a su vez,

---

conjunción del uno y del dos, y es producto de la unión de cielo y tierra” (Chevalier / Gheerbrant, 1999: 1016). Para la cultura china (no tan ajena en este caso), por ejemplo, es el número perfecto (*tch'eng*), la expresión de la totalidad, del acabamiento de la unidad divina: Dios es uno en tres personas. Para el psicoanálisis de Freud (1995), es también- y sobre todo- un símbolo sexual en el que aparecen los papeles de padre, de madre y de hijo. Pero en nuestro caso podemos descartar dicha interpretación. Acaso, ciñéndonos a lo estrictamente literario (dentro de la modalidad estructural donde dicho número queda integrado) podemos entender que el número tres puede responder, en primera instancia, a esa máxima teatral áurea de *presentación-nudo-desenlace* como esquema básico y fijo del texto escrito. También- segunda instancia- podía ajustarse a las tres leyes aristotélicas: acción (única), espacio (único también) y tiempo (verosímil); hipótesis que acaba sólo resolviéndose bajo la única premisa de que el número tres resulta ser especialmente dinámico y sintetizador en su desenlace final, pues es 2 + 1.

evidencia una primera intencionalidad estructural: los poemas que componen el libro no llevan título ni marca que los identifique sobre los restantes poemas; en cambio, la segunda parte- *BDP*- viene significativamente señalada por una numeración- en romanos-, lo que, efectivamente, muestra una voluntad de secuenciar el orden de los poemas, es decir, de guiar la lectura hacia un efecto de narración continuada, estrechamente vinculados unos poemas con otros. *Ilusión narrativa* o narración de una experiencia o historia<sup>9</sup> que encuentra en estos poemas un fácil y sorprendente acomodo estético, pero que, como factor característico del capítulo, apenas ha conseguido suscitar el interés de la crítica brinesiana. En todo caso, ese efecto se consigue a lo largo del libro, según José Olivio Jiménez, por la ausencia de título en los poemas que lleva a suponer “que el libro debe hacerse como una ininterrumpida meditación [...] ya que cada pieza es el relato de una parcela de la vida, y de la vida en su movimiento de

---

<sup>9</sup> Fue Carlos Bousoño, en primera instancia, quien tildó a la poesía de Brines como una “poesía narrativa y de pensamiento”, que quedaría asociada a una poética sólo aparentemente de base lógica, de tal modo que el poema “querrá ser cuento, novela [...] El poema se acercará al relato sin confundirse con él, o acaso más exactamente: la confusión completa entre el género poemático y los géneros narrativos exista, pero es puramente intencional [...] y este simulacro de identidad es, justamente, la aproximación” (1985: 83-84)



caída, de precipitación inexorable hacia la muerte o la nada” (2001: 24). Es decir, una suerte de secuencialización de instantáneas interrelacionadas. Incluso en la valoración más aproximada sobre esta cuestión, Duque Amusco entiende- aun refiriéndose principalmente a los poemas que conforman *Materia narrativa inexacta* (1965)- que la “narración de la historia existencial” en su grado máximo de amplitud de miras, no sólo se debe a un efecto de narración líricamente dispuesta o diseñada, sino que, más bien, la “historicidad” de su poesía sólo quedaría regulada, en cuanto rasgo tipológico de un modo de escritura, desde unos supuestos puramente biográficos:

Sobre el sustrato proporcionado por la historia, se eleva la arquitectura, más o menos autopersonalizada, de la composición poética. Lo que le interesa al poeta es la historia en cuanto susceptible de adaptación biográfica o comportadora de ejemplaridad, no la historia por la historia misma, pues eso, dentro de la literatura, atañe más bien a la epopeya (1979: 67-68).

Qué duda cabe que toda pretensión de amoldar la realidad poética a la realidad biográfica engendra siempre confusión de dos planos que son, en esencia, distintos, aunque complementarios en

cierto grado. Por tanto, no sólo se mezclan aquí los planos de dos experiencias distintas (la personal y la poética), sino que además descuida Duque Amusco la historialización interna del texto, su propio principio argumentativo hilado con una determinada finalidad expositiva, ya no sólo como susceptible de ser adaptado a unos legítimos moldes biográficos que nadie discute su presunta relación con lo narrado, sino porque también responde a una perfecta cadena causal que, en efecto, produce en su lectura un reconocimiento de su orientación histórica, de su perfil verosímil y de su factible adaptabilidad personal. Por tanto, es a partir de ese mismo *efecto de narración* desde donde se gesta, a nuestro entender, esa “ilusión realista” de base intencional a la que, por su parte, aludió Carlos Bousoño, a cuya afirmación nos sentimos más próximos al considerar que, en Brines, “cada recuerdo da pie al poeta para proporcionarnos, no sólo breves narraciones (como es uso en toda la generación) sino sensaciones y sentimientos” (1985: 60).

Así pues, una nota francamente llamativa que se manifiesta-*secuencia narrativa*- en la parte central del libro y que atiende, en todo caso, a la visible unidad interna de esta segunda parte

interpretada como un *macropoema*<sup>10</sup> dividido en siete partes, de cuyo valor simbólico cabe hacerse eco como el número, por excelencia, del “ciclo cumplido” (lo que, nos llevará a interpretarlo como un capítulo cuyo diseño responde a un esquema cerrado y con una interpretación y desarrollo en su conjunto).

Sin embargo, esta primera organización- valorada desde su más visible reconocimiento- va a revelar, a partir sus constituyentes internos, otros planos de cohesión y coordinación que, sin lugar a dudas, añadirán una mayor nota de complejidad a la legibilidad e interpretación del poemario y manifestarán otras unidades de significación en el propio texto. No obstante, no vamos a negar su

---

<sup>10</sup> Existen varios casos parejos a lo largo de la obra poética de Brines, por lo que es éste un rasgo propiamente característico de su primera producción poética. Por ejemplo, resulta visible en “Relato superviviente” [187], “Entra el pensamiento en la noche” [88], “Después de la infancia” [75], “La piedra del navazo” [119] y “La mano del poeta (Cernuda)”[139] (de *Palabras a la oscuridad*, 1966): en el primero de los casos vuelve a hacer uso de la enumeración en números romanos, pero en el segundo caso queda expuesto el texto- perfectamente analizado por Bousoño en su celebrado prólogo- como acumulación y “sucesión de recuerdos” (1985: 59) sin esa ruptura en partes, dando más uniformidad, si cabe, al extenso poema de cara al lector. Si bien, esta tendencia hacia el *macropoema* (subdividido) irá decreciendo en su producción en favor de una suerte de condensación expresiva, lo que no equivale a afirmar que Brines desdeñe este modo de escritura: muy al contrario, estos poemas suelen ser, con mayor frecuencia que otros, antologados por el propio poeta, como, por ejemplo, todo el capítulo de *BDP*, “Relato superviviente” [1987] o “Después de la infancia” [75] aparecen en *Selección propia* (1995); igualmente en su reciente antología *Amada vida mía* (2004) donde vuelven a seleccionarse poemas como *BDP* y “Después de la infancia”, etc.

valor circunstancial en la interpretación crítica del libro ya que no son propiamente *factores incidenciales*, sino *adyacentes*; esto es, significativos en cierta medida pero no determinantes, pues incluso pueden ser fruto de una coincidencia azarosa (de la que desconfiamos siempre).

Por ejemplo, existe una relativa regularidad en el número de versos que conforman los respectivos poemas; de tal modo que ya deja entrever otro valor esquemático del poemario al comprobar que el *poema-prólogo* con el que comienza el libro está compuesto por 23 versos, mientras que el poema que lo cierra, pero que pertenece a la tercera parte, tiene, igualmente, 23 versos, rompiendo, este último, con la regularidad numérica propia de esta misma parte- 41, 43, 54 y 23-. El conjunto del libro quedaría estructurado- según el número de versos que componen cada poema- del siguiente modo:

POEMA-PRÓLOGO :	23	total: 23 versos
POEMAS DE LA VIDA VIEJA:	24-22-42-26-19-35-34-33	total: 235 versos
EL BARRANCO DE LOS PÁJAROS :	12-16-10-19-15-19-21	total: 112 versos
OTRAS MISMAS VIDAS:	41-43-54- 23	total: 161 versos

FIG. 4: Distribución del número de versos

Cabe añadir, en cuanto al número de versos que componen los poemas de cada parte entre sí, la regularidad imperante, más o menos ajustada a un margen no mucho mayor de diez versos de diferencia, exceptuando los poemas tercero y quinto de *PVV* y el cuarto de *OMV*. No obstante, resulta evidente que no podemos hablar de una estructura marcada por su perfecta simetría, pues se vulnera en demasiadas ocasiones, pero sí cabe tener presente que el diseño del libro tampoco resulta ser plenamente azaroso, puesto que existen indicios que muestran una mayor complejidad compositiva, más allá de las irregularidades esquemáticas que suponen (tanto el propio *BDP* como el número de poemas que componen *OMV*), la falta de un patrón más o menos fijo en el número de versos y la aparente ausencia de un *poema-cierre* frente al *poema-prólogo* que encabeza el poemario. Precisamente la naturalidad que recorre *Las brasas* viene dada también por la sutil *dissimulatio* del estratégico plan de su diseño; por ejemplo, como dijimos, existe una relativa coincidencia en el número de versos (23) que conforman los poemas que abren y cierran el libro (lo que nos induce a pensar que bien pudiera ser un *factor incidental* de primer orden si tiene su correspondencia causal en el desarrollo del texto en su nivel interno) de tal modo que ya deje entrever otro valor

esquemático, pues el último poema rompía con la regularidad de los tres poemas que le precedían en su respectiva parte. Pero éste *poema-cierre* no queda, sin embargo, destacado ni resaltado en su diseño externo: muy al contrario, queda integrado en una de las partes, lo que acaba restando su supuesto valor referencial o incidencia compositiva. Pero tampoco se puede negar taxativamente su existencia, ya que existen suficientes indicios como para tomar la obra, en su segundo nivel estructural (esto es, marcado por una serie de recurrencias internas, de relaciones basadas en la simetría y en las correspondencias que cohesionan todo el sentido unitario del libro). Una composición interna que, tras la lectura más detenida y comparativa de los poemas que marcan sus extremos, acaba en cierta medida confirmándose:

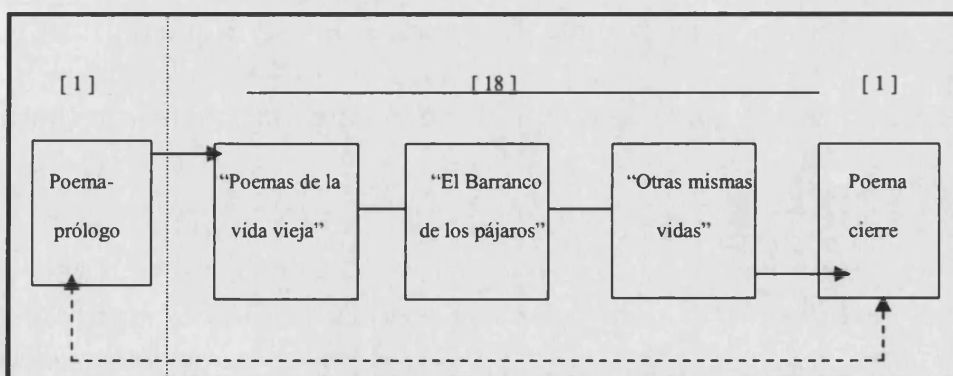


FIG. 5: *Diseño interno de Las brasas*

De hecho, si el poema inicial hace indirecta alusión a la incursión del *yo* en la aventura cognitiva bajo una serie de *premisas de viaje*<sup>11</sup> (pero también como experiencia adquirida en el regreso), el último expone un tipo de respuesta tras el viaje iniciático formulado, a través de esos enclaves de la experiencia propia y ajena, y también de la imaginación. En este sentido, el poema final comienza de muy singular modo: “No es vano andar por el camino incierto / de un extraño país” (vv. 1-2) (*camino incierto* y *extraño país* = experiencia y creación) y certifica esa respuesta, basada en la insistencia final del engaño de la razón ante el misterio de la existencia: “Sueña / que hay Dios, y que hay amor en el camino, / y que tus hijos crecerán hermosos” (vv. 21-23). Ha habido, pues, una transformación visible, partiendo de ese afán por buscar una porción de verdad, aunque ésta acabe, por el contrario, resolviéndose como otro engaño más, con lo que existe una línea de progreso dentro de ese esquema más general de *Las brasas*, donde se opera internamente una iniciación (basada en

---

<sup>11</sup> Nos referimos a la recurrencia exhortativa del “habrá”: “habrá que cerrar la boca” (v. 1), “y habrá que callarlo todo” (v. 5), etc. y que además vendrá a coincidir con los versos finales del libro (*poema-cierre*) que también se basa en la repetición del “haber”: “que hay Dios, y que hay amor en el camino” (v. 22), con lo que tendríamos una progresión interna que oscila de las “premisas” a los “conocimientos” o “saberes” adquiridos.

el regreso [que sobreentiende el propio viaje], en la búsqueda y en el descenso hacia la interioridad como recreación de la historia personal en su conjunto) hacia el conocimiento promovido por el propio enigma del ser, a través del tiempo transformador, pues entiende que es el engaño, a fin de cuentas, el único lugar habitable para el hombre.

Existen otros factores que muestran una mayor complejidad, si cabe, en la organización y distribución del texto. En este sentido, nos referimos a otro nivel de ordenación que sorprende por la rigurosa estrategia que se plasma en su peculiar combinación: el libro está escrito, salvo el primer poema (que hemos reconocido como “prólogo”) y el último de la primera parte (es decir, el número 8 que comienza “*Le detuvo la noche...*”), en endecasílabos blancos, mostrando una rigurosa regularidad formal en la elaboración métrica de los poemas<sup>12</sup>. En los dos casos excepcionales tenemos, por otro

---

<sup>12</sup> En verdad existen tres excepciones que no hemos contemplado en un primer y general momento: los versos 7 y 34 del poema número 7 de *PVV* y el verso 9 del poema IV de *BDP*. Los tres casos son heptasílabos. Bajo ningún concepto hemos podido detectar incidencia alguna de estos tres casos, de ahí que en un principio no los reflejáramos como factores relevantes dentro de la regularidad métrica (predominancia del endecasílabo blanco) del libro. No obstante, en el último caso citado sí es cierto que significa- dentro del nivel compositivo exclusivamente del poema- la violenta ruptura del grupo de excursionista: “a golpes de pedradas”. Aun así, no deja de ser un *factor adyacente* o circunstancial.



lado, que el primer *poema-prólogo* está escrito, en su totalidad, en octosílabos con rima asonante en los versos pares; mientras que el octavo poema de la primera parte está compuesto por una combinación de endecasílabos y heptasílabos o *silva libre*<sup>13</sup>. Esta ruptura que, desde una simple valoración lectiva apenas llama la atención, muestra, en todo caso, una curiosa disposición del libro que mucho tiene que ver con el índice numérico que rige el poemario (el número 7) en combinación con otro número (el 11) predominante en el texto a través de su recurrencia como esquema métrico del verso. En este caso, resulta peculiar la disposición de este esquema que combina diseño métrico y diseño estructural:

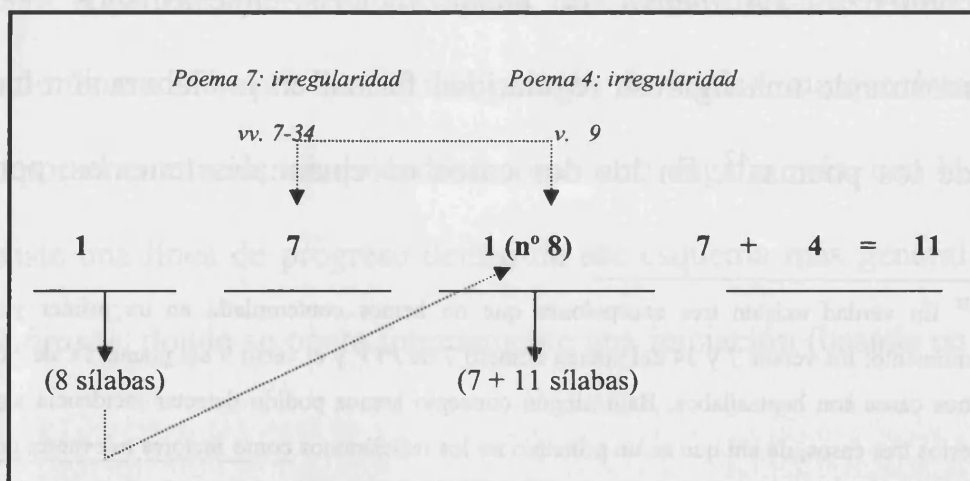


FIG. 6: Configuración métrico-estructural de Las brisas

<sup>13</sup> Más en concreto sería: (7-11-7-7-11-7-11-7-7-11-7-11-7-11-7-11-11-11-11-7-7-11-11-7-7-11-7-6+1-11-11-7-11)

Pensemos, pues, en la singular coincidencia numérica entre el número de sílabas (ocho) que conforman el primer poema y el número que, dentro del esquema de la primera parte del libro, tiene el otro poema cuya medida silábica rompe con la regularidad del texto: ocho, también. Pero aún más: si observamos que la combinación numérica de este poema número ocho, es  $7 + 11$ , y posteriormente constatamos la coincidencia del número de poemas que lo rodean, pronto podemos observar que está enmarcado entre un primer bloque de 7 poemas y un segundo de 11, lo que, sin duda, redundan- numéricamente hablando- en la intención formal y en la excepcionalidad que los dos poemas (a raíz de esta curiosa tensión distributiva) tienen con respecto al conjunto del libro. De igual modo- y como habíamos constatado- existe una irregularidad métrica tanto en el poema 7 de *PVV* como en el 4 de *BDP*: así, de nuevo, volvemos a encontrar esta curiosa combinación numérica. Si atendemos a los valores simbólicos que encierran tanto el siete como el once (poema 4 de *BDP*) vemos cómo su combinación tiene una justificación natural y coherente: hemos hecho referencia al siete como número del *ciclo cumplido*, de la divinidad (encarnada en la infancia), es decir, el acabamiento de un

período de plenitud (con la posibilidad o no de un reciclamiento cosmogónico); el once- aquel número que se le suma- es, por el contrario, el signo del exceso, de la desmesura, del desbordamiento en cualquier orden: “incontinencia, violencia, juicio excesivo; este número anuncia un conflicto virtual. Su ambivalencia reside en que el exceso que significa puede verse, ya sea como el comienzo de una renovación, ya como una ruptura y un deterioro del yo, una falla en el universo”, lo que acaba provocando el desorden (Chevalier / Gheerbrant, 1999: 779). El número once también resultará clave, por ejemplo, en la *Divina Comedia* (como un modélico referente cultural), donde se toma como conjunción de los números cinco y seis que son, en líneas generales, aquellos que referencian el microcosmos y el macrocosmos, o el cielo y la tierra. Y en este sentido, parecen continuar la peculiar y particular *visión de mundo* brinesiana, en tanto confrontación entre el ciclo humano y el celeste, unidos en una desarmonía impuesta por el tiempo: irreplicable, en el caso de los hombres y repetible en el caso del Mundo.

Por otro lado, es cierto que el poema número 8 carece de una destacable naturaleza axial (dato que, sin duda, le resta intencionalidad distributiva o incidencialidad) y que, no obstante, su

principal valor radica, precisamente, en ser tan sólo un céntrico (en teoría el poema céntrico sería el número 10 del poemario) punto de ruptura o variación con respecto al poliestrofismo, dándole un valor asimétrico al texto pese al marcado esquema que presenta, lo que, en parte, viene a ser significativo, pues no responde a un tradicional diseño simétrico entre las partes (constatación y evidenciación de una intencionalidad compositiva), sino que combina una meditada organización regida por unas razones numéricas que entran en llamativa tensión entre sí, fruto de una distribución más o menos irregular y sin una explícita disposición de marcada naturaleza simbólica.

En otro orden de cosas- y valorando aún aquellos rasgos formales propios del análisis de la estructura del poemario- tenemos que, frente a la explícita continuidad y secuencialización numérica de *BDP*, existen otros signos que remarcan y potencian esa misma noción de unidad y de interrelación entre los poemas que merecen destacarse como señales, también, de esa apelada voluntad distributiva, pero que no atañen a las correspondencias internas que en el texto existen en cuanto configuración de un mundo poético coherente y arquitectónicamente concebido. Por ejemplo, los comienzos de los

poemas parecen enlazar con el que inmediatamente le precede, como si entre un poema y otro apenas hubiera ruptura: este hecho, efectivamente, confiere una continuidad de tono, de lenguaje y de mundo poético que hacen de *Las brasas* un libro especialmente compacto y, francamente, bien construido ya no sólo desde su fundamento formal, sino también desde las líneas temáticas que lo conforman internamente. En este caso, podemos ver cómo tras el último verso del primer poema de *PVV* se afirma:

[...] Llegan  
del campo aullidos, y una sombra fría  
penetra en el balcón y es un aliento  
de muerte poderosa. Es la casa  
que se empieza a caer, húmeda y sola” (vv. 20-24)

y el primer verso del siguiente poema es “La sombra de la tierra va creciendo, / sube los aires, y la noche queda / sobre el alto tejado de la casa” (vv. 1-3), mostrándonos, desde un primer momento, la evidente continuidad temporal que los relaciona. Además, el comienzo del siguiente poema- número 3- también recoge dicha secuencia temporal: “Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido / la inclinación del sol”

(vv. 1-2). Incluso, al comienzo del poema número 5 (“El visitante me abrazó, de nuevo / era la juventud que regresaba” [vv. 1-2]) se hace referencia- a través del “de nuevo”- a una presencia que ya ha estado presente en versos anteriores o incluso en una edad anterior a la referida. Pero más llamativa resulta la continuidad que existe entre el poema número 3 cuando afirma “y alguien / que es un bulto de sombra está sentado. / Sobre la mesa los cartones muestran” (vv. 4-6) y el poema número 5 donde afirma que el visitante “se sentó conmigo” (v. 3), para que, en el comienzo del poema número 6 se nos vuelva a reincidir en la misma localización del sujeto lírico: “Junto a la mesa se ha quedado solo” (v. 1).

Mayor continuidad- como ya quedó advertido- muestra la segunda parte del libro, pues desde el orden numérico hasta la propia voluntad expositiva hacen de *BDP* un bloque uniforme en sí, de ahí que si el primer poema comienza con “Delante estaba el monte” (v. 1) y establece la iniciación de la ascensión hacia la cumbre de dicho “monte”, en el segundo poema comenzará “Niños, subíamos gritando cantos” (v. 1) y en el tercer poema, esa alegría se tornará, mediante una adversativa, en temor y desengaño: “Pero el bosque dejó de ser misterio” (v. 1); un bosque- todo sea dicho- que en el poema

precedente se había representado “enfrente” como lugar a donde adentrarse, etc. *Efecto de continuidad*, pues, que queda reforzado en los cuatro poemas que cierran el *BDP*, ya que el cuarto comienza “Al proseguir la marcha, siempre arriba” (v. 1), mientras que el quinto comenzará con un “De nuevo el sol estalla” (v. 1) donde la fórmula “de nuevo” cumple otra vez esa función ilativa con respecto al poema anterior. Alcanzada la cumbre, cumpliendo ya el ciclo de la ascensión, el sexto poema hace ya un balance focalizador, situacional: “Al otro lado de la cumbre” (v. 1), confirmando, un poema más tarde, esa coronación final desde donde se observa una nueva realidad; o mejor dicho, un nuevo modo de observar la realidad: “El alba aquí se enciende” (v. 1). Por tanto, ya desde los primeros versos, puede apreciarse el valor unitario de esta parte al completo, pues queda visible la iniciación, la aventura y el desenlace, el punto de partida y el punto de llegada hacia el que se dirige el sujeto lírico desde el comienzo- ubicación- de cada poema. Por último, *OMV* carece, en principio, de ese valor ilativo y coordinado entre poema y poema tan marcado, pese a la evidente continuidad argumentativa que existe entre los cuatro poemas que lo componen, perdiendo, así, gran parte de ese sentido unitario con respecto a los dos primeros apartados del

libro. O, mejor dicho, no se acusa tanto esa *continuidad narrativa* y su causalidad discursiva.

Pero estos índices de relación más o menos externa van a tener un último punto de relación: a lo largo de los cuatro primeros poemas del capítulo inicial queda ausente la figura del *yo lírico*, siempre mostrada a través de una tercera persona del singular. Sin embargo, en el poema número 5 se realiza una sorprendente aparición en el texto que rompe, con tensión emotiva, el tono reflexivo del capítulo:

El visitante me abrazó, de nuevo  
era la juventud que regresaba,  
y se sentó conmigo. Un cansancio  
venía de su boca, sus cabellos  
traían polvo del camino, débil  
luz en los ojos. Se contaba a sí mismo  
las tristes cosas de su vida, casi  
se repetía en él mi pobre vida. (vv. 1-8)

Figuración del visitante como “juventud” que, también por “sorpresa”, irrumpe en la soledad de ese *yo* perplejo por la similitud de su historia personal (su experiencia) con la de aquel hombre. Sin duda, la aparición repentina del visitante y del *yo lírico* (manifestado



explícitamente) genera una cierta extrañeza- paralela- en el lector; esta irrupción se da en el verso 114 si contamos desde el primer poema de la sección hasta el primer verso del poema número 5; así, casi de un modo matemático y exacto, viene a coincidir con el total de versos que conforman toda la sección de *BDP* (un total de 112 versos), lo que- dentro de la visión global del libro- se señala como paradigmática coincidencia entre la irrupción de una juventud “agotada por el camino” recorrido y la posterior representación de una edad juvenil en marcha hacia la vejez, subiendo por la senda que da hacia la cumbre de la montaña. Irrupción, pues, que puede tomarse como instantánea recreación en una aventura juvenil y que, a través de la memoria, retorna a actualizarse como vivencia, ya pasada, ya agotada<sup>14</sup>, ya cumplida, pues precisamente éste le recuerda a su “misma vida” y “fue grato / vivir con él (la juventud ya lejos)” (vv. 11-12). Por tanto, elaborando un aclarador cuadro de esta llamativa disposición figurativo-estructural tendríamos:

---

<sup>14</sup> En este sentido Bousoño ha destacado cómo uno de los rasgos más sobresalientes de la poética brinesiana era esta técnica fundamentalmente evocativa que se manifiesta tras esa “progresiva nostalgia (aunque poderosa, y por ello contenida y aséptica) de un pasado que se experimenta como más rico y sustancioso” (1984:57)

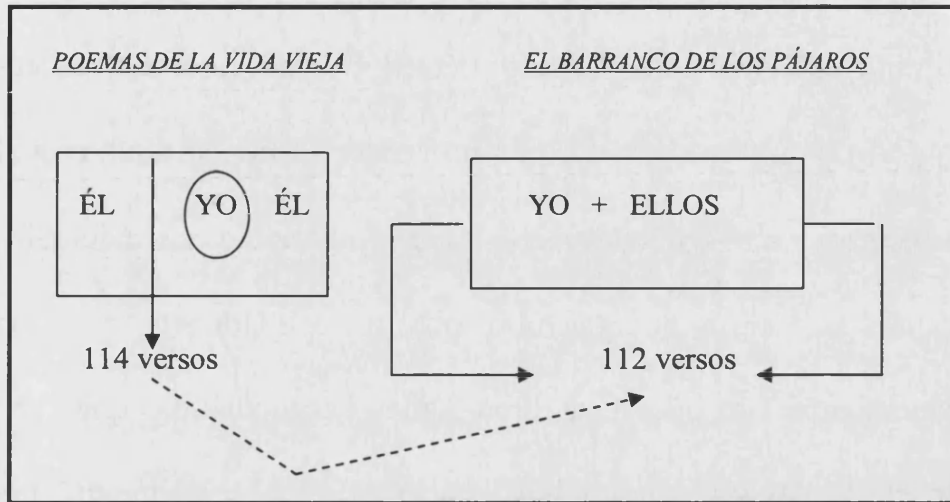


FIG. 7: Indicador de interrelación entre PVV y BDP

Recordemos, pues, aquellas valoraciones que hacían de *BDP* una sección relativamente inconexa con respecto a las otras partes del poemario y que, posiblemente, encuentren contraria respuesta detrás de esta orgánica composición a la que parece ajustarse, pues podría tomarse como un capítulo propio del pasado, una aventura recreada y traída al presente, cuya máxima argumentativa podría fijarse en el desarrollo existencial desde la niñez- atravesando la estancia de la juventud y los descubrimientos que ello comporta- hasta la vejez y cómo es desde este último eslabón- sobre el que está situado, realmente, la voz lírica dominante en el texto- el estado que le

proporciona perspectiva crítica y valoración de conjunto a las edades atravesadas y a la experiencia adquirida. No obstante, no negamos ese mínimo componente de hallazgo anecdótico que este dato representa, a pesar de que su interpretación no parece alimentar tanta casualidad, aunque no sea más que un factor *adyacente* o incluso accidental.

Existe, sin embargo, otra notoria coincidencia que repunta, nuevamente, la poderosa organicidad esquemática que venimos advirtiendo en nuestro análisis: la aparición de ese “alguien”, también misterioso y vagamente descrito en el poema número 6 de *PVV*, que viene del bosque:

Alguien llega del bosque, con su cesta  
luminosa de grillos, sus callados  
fuegos de hierba seca. Él conoce  
quién es, toca la sombra del gigante,  
le sonrío. Y enciende las ventanas,  
deja la puerta abierta, le saluda  
con dulce voz, y espera a que se aleje (vv. 29-35)

Coincide, también, en su repentina y misteriosa aparición en el poema número VI de *BDP*, estableciendo, pues, un primer paralelismo en el factor numérico que les concierne a ambos poemas; pero,

además, ese “alguien” impersonal- manifestado, en este último caso, como apelación a un *tú*- también se representa con cierto dinamismo (acercamiento / alejamiento) y, por supuesto, trata de cumplir el requisito de adentrarse y atravesar el “bosque” que es la vida (coincidiendo, así, en sus rasgos principales) como si fuera una compleja autofiguración ya anticipada en el primero de los poemas señalados en cuanto instantánea del recuerdo de la edad pasada que, sorpresivamente, irrumpe en la visión del presente<sup>15</sup>: “tocar un astro. Compañero, pienso / que no me detendré cuando me acerque / al lugar de la tienda. Sin canciones” (VI, vv. 11-13). Aspecto que justificamos con más detenimiento en las sucesivas páginas de nuestro estudio.

Aparición que también coincide temporalmente, ya que en los dos poemas, se manifiesta a través la noche: “y con la noche, / vergonzoso en la sombra, penetrar / en una vastedad desconocida” (VI, vv. 17-19). Por tanto, debemos aclarar que esa extraña visualización que el sujeto lírico tiene (cuando en el poema número 6

---

<sup>15</sup> Para Carlos Bousoño es esta otra de las características más llamativas del estilo brinesiano, que define como “acumulativa”, ya que el recuerdo y la evocación “va surgiendo en la mente del protagonista poemático con el mismo aparente desorden y azar que es propio de las rememoraciones, o, más aún, de los procesos oníricos. Este caos, e incluso este azar, ya de por sí resultan altamente significativos, pues contribuyen a sugerirnos [...] la falta de sentido de la vida” (1985: 59).

de *PVV* se nos cuenta que éste sale al umbral y divisa al fondo, en la espesura de la sombra), ese “alguien” errante, junto con esa misma noción de transitoriedad, de dinamismo a través de la frondosidad de la noche (vista ahora desde la sorprendente apelación a un tú que no había hecho acto de presencia en todo el texto) muestran, a nuestro entender, una compleja táctica de desdoblamiento espacio-temporal que vendría a sobreponer una misma imagen sobre dos marcos temporales coincidentes pero diferentes según la perspectiva que los visualiza y los analiza para sí. Una relación que sólo tiene justificación desde el punto de vista de su confrontación. Aún así, tendremos que entenderlo como un *factor adyacente* y darle un margen de desconfianza en la intencionalidad del autor (clave para determinar la construcción simbólica de un macrotecto).

Son estos, pues, signos de una carga distributiva intencionadamente dispuesta que concierne a la estructuración externa e interna del texto en su conjunto, sin que con ello queramos defender la inexistencia de otras señales unitivas, igualmente *adyacentes*, pero quizás menos visibles a nuestro parecer; sin embargo- y sin atender a otro tipo de interrelaciones de las partes constituyentes del poemario- hemos considerado éstas líneas como ciertamente las más reveladoras

en cuanto guías de entendimiento del libro, pues arrojan una información sustancial de su principal sentido lírico y abre, bajo esta premisa que justifica su indicación, otras vías de análisis y acercamientos críticos al texto poético en concreto, pero también al asedio crítico de *Las brasas* como auténtico germen del mundo poético brinesiano, dilucidado en todos y cada uno de los pequeños detalles que atañen a la distribución y relación de las partes del libro.



## **3.2. LA ESTRUCTURA MÍTICA DE LAS BRASAS**





### ***3.2.1. Generalidades sobre la aventura mítica del héroe: actualización y transformación del monomito***

*Las brasas* tiene, como principal foco motivador la tragedia del hombre en el tiempo en cuanto abocamiento hacia un destino del que no puede rehusar- la muerte, la ancianidad-, que es, además, un tema fundamental en el cómputo de su obra (Bousoño, 1985: 52). Así, ajustando ya las notas de sentido avanzadas en el análisis de su estructura externa, observamos cómo existe una conciencia temporal del ser humano hacia el cumplimiento de su intrascendente ciclo vital (evidenciado también en la recurrencia en el símbolo numérico del siete), de su reencuentro permanente (referencia al número ocho) y “sin la esperanza salvadora de una trascendencia divina que dé sentido al sufrimiento” (Bousoño, 1985: 52), manifestada en la inversión de sentido simbólico del número tres (partes del libro), en cuanto narración de una historia fijada, en su constituyente general, sobre una muy determinada estructura mítica, propia de la *aventura iniciática*

*del héroe*. No obstante, ¿sobre qué claves articulatorias quedaría definida esa *isotopía temática* (en términos greimasianos) fundamentada en la trágica concepción temporal? ¿qué organicidad-motivos, jerarquización, relaciones, etc.- presenta como indicios para establecer una valoración de la configuración interna del macrotexto poético y cómo se ajusta al esquema- siguiendo las pautas del “monomito” de Joseph Campbell principalmente- arquetípico, de base mítica? Es decir ¿responde *Las brasas* a una *estructura mítica* de cuyo desarrollo se desprende un principal motivo temático?

En este sentido, el cómputo del libro queda organizado, principalmente, dentro de su compacta y variada constelación temática en torno a la aventura iniciática del héroe; pero, además, se construye, interiormente, sobre dos vectores básicos, dos tópicos estructurales (*mitemas*) de la tradición mítico-literaria:

- a) *El regreso (conocimiento del mundo interior)*
- b) *La ascensión vital (homo viator)*

Estas dos líneas arquetípicas en la evolución interna del texto y del héroe, coinciden con el primer y el segundo capítulo

respectivamente, quedando el tercero- *OMV*- organizado sobre otros parámetros de coordinación implícita y otros *mitemas* estructurantes, más singularizados en su representación (en cada poema) mereciendo, en este caso, una atención más específica y no tan ajustada a su conjunto. Por tanto, será desde el estudio concreto de cada una de las partes (que constituyen un esquema prefijado ya sobre su propio desarrollo) desde donde se esbozará una valoración global de la estructuración interna del poemario en general, como apunta Juan Villegas en *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto General" de Neruda*: “la función de la mayor parte, si no de todos, los poemas individuales dentro de una unidad parcial- que podría ser cada sección- y, a la vez, la dependencia de éstas con respecto del todo [...] Cada “historia” es una interpretación de la realidad humana y social” (1976: 31); fundamentándose, pues, todo el conjunto del poemario sobre unos *mitemas* en cuanto cauces formales por los que discurre y se figura, en este caso, la contemplación del dramático devenir del destino humano.

Previamente a abordar el texto cabe tener unas mínimas notas definitorias de la propia *estructura mítica* de la aventura del héroe. Así, tendríamos cómo dicho esquema sería “la magnificación de la

fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito” (Campbell, 1999: 35 y ss.). Es, en definitiva, un narrado proceso de transformación del héroe que, una vez habiendo partido del mundo primigenio, se adentra en una fuente de poder para regresar a la vida y vivirla con más sentido. Las variaciones operantes (modos de salir del mundo primigenio, lugares de acción, seres entrecruzados en la aventura, etc.) pueden cambiar según el autor, pues tan sólo es un esquema, un patrón estructural, y no el significado total de su contenido. La significación unitaria de esa aventura puede variar y tratar, por ejemplo, sobre la incorporación del individuo a la sociedad, sin dejar de ser individuo, a través de ritos de iniciación imaginarios transferidos a la forma oral, o la comparación simbólica del mundo; incluso en el planteamiento problemático de lo psicológico en ese mismo aprendizaje, o la destrucción de las posibles renuncias del niño; la destrucción del miedo a la muerte y, de tal modo, de la muerte misma o el mantenimiento de la cadena ecológica: *yo-sociedad-naturaleza*; el descubrimiento del amor, la necesidad de la familia exógama, la problemática de valores, etc., porque, como sintetiza Campbell, “el héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para

internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros” (1999: 200). Tanto Mircea Eliade (1999) como Juan Villegas (1976) prefieren hablar más de “rito de iniciación” por esa misma transformación operada en el interior del héroe: llámese como se llame en este caso, lo que está claro es que, en cuanto diseño estructural, siempre se cumplen esos tres procesos claves, de modo que uno justifica al otro, y éste, a su vez, al tercero de los puntos expuestos. En este caso el esquema no sólo se repite en cada una de las partes por separado (en la tercera se seguirá sucediendo, pero en el interior de los tres primeros poemas), sino en la visión de conjunto del poemario, ya que quedaría estructurado de la siguiente manera: el *poema-prólogo* sería la salida hacia la aventura (poética, cognitiva, etc.) desprovisto de todo lo adquirido hasta entonces por insuficiente (“Habrá que cerrar la boca / y el corazón olvidarlo” [vv. 1-2]), el cómputo de *PVV* y *BDP* junto a los tres primeros poemas de *OMV* serían tres modos de afrontar el camino de las pruebas “transformadoras”, mientras que el poema que cierra el libro (el número 4 de *OMV* marcaría ese desarrollo interno, por eso se afirma cómo el extraño viajero debe partir y abandonarlo

todo, dejar atrás el mundo de la experiencias y volver al “tiempo para recordar”:

Después, mirándote a los ojos. Tú,  
con los primeros astros del verano,  
levántate del lecho y deja el bosque.  
Tu nombre no lo sepa. Ya, extranjero,  
puedes silbar, el occidente muere  
de roja luz de sol, dormirás solo,  
con la tibieza de la noche encima.  
Tiempo de recordar las amarguras  
de tu pequeña vida, los dos ojos (vv. 11-19)

Pero este desarrollo es paralelo- y muy general- al propio de cada parte, que constituyen por sí una fuerte unidad de sentido en su estructura. Tómese esta estructura *suprainterna* (es decir, más allá de lo meramente representado) como rasgo cohesionador del libro en su conjunto. Tendríamos, pues, ante nosotros un planteamiento (no rígido en su disposición) de esa estructura de ritual iniciación donde si por un lado había que despojarse de todo el conocimiento anterior, al final éste debe volver de su aventura y dar cuenta de ella que, es, en definitiva, dar cuenta de su propia vida. Afirma Joseph Campbell al respecto que “la aventura del héroe representa el momento de su vida

en que alcanza la iluminación, el momento nuclear en que, todavía vivo, encuentra y abre el camino de la luz por encima de los oscuros muros de nuestra muerte en vida” (1999: 237), y curiosamente, los “muros” son unos elementos de gran peso dentro del poemario, pues aparecen a lo largo de éste siempre con la connotación de abatimiento y de encarcelamiento: es tanto la cárcel como el objeto a reconstruir. Y el héroe está llamado a padecer esta paradoja que no comprende y que, como motivo recurrente y cohesionador, unifica el poemario en su representación simbólico-mítica.

Hay que recordar que el “monomito” de Campbell tiene, como principales constituyentes, el esquema siguiente:

- a) La partida: 1) *la llamada de la aventura*; 2) *la negativa del llamado*; 3) *la ayuda sobrenatural*; 4) *el cruce del primer umbral*; 5) *el vientre de la ballena*.
- b) La iniciación: 1) *el camino de las pruebas*; 2) *el encuentro con la Diosa*; 3) *la mujer como tentación*; 4) *la reconciliación con el padre*; 5) *Apoteosis*; 6) *libertad para vivir*.



- c) El regreso: 1) *la negativa al regreso*; 2) *la huida mágica*;  
3) *el rescate del mundo exterior*; 4) *el cruce del umbral del regreso*; 5) *la posesión de los dos mundos*;  
6) *libertad para vivir*.

Siempre y cuando entendamos que no es preciso ajustarse a todos y cada uno de los “estratos” de este esquema, ya que el mismo sistema de representación selecciona unos y descarta otros, como ocurre en *Las brasas*. No obstante, la coherencia de su desarrollo no se quiebra, lo que posibilita su análisis estructural.

A raíz de ahí un último aspecto nos queda por aclarar como premisa de nuestro asedio crítico: qué es un héroe. Como tal se considera al protagonista o personaje principal de unos hechos detrás de los cuales se pueden vislumbrar esquemas generales o funciones codificadas. Northorp Frye en *Anatomía de la crítica* (1991) realizó una valiosa clasificación tipográfica del héroe en sus diferentes manifestaciones que resumimos de la siguiente manera<sup>16</sup>:

---

<sup>16</sup> Cabe indicar la relación que tiene esta clasificación con las conclusiones de Aristóteles en su *Poética*, cuando proclamaba que los artistas debían de fingir a los personajes “mejores que nosotros, o inferiores o semejantes” (II, 1445<sup>a</sup>). Pero sobre todo cabe incidir en la distinción, lúcida y elocuente, del dramaturgo Ramón del Valle-Inclán en una entrevista- *Hablando con*

a) El héroe es superior como tipo a los hombres: es un ser divino y su historia es un mito.

b) El héroe es superior al resto de hombres y a su ambiente y encarna unos valores ejemplares.

c) El héroe es superior a los otros hombres, pero no a su ambiente natural: es el jefe, y se caracteriza por ser una alta mimesis de los actos ejemplares.

d) El héroe no es superior ni a los otros hombres ni a su ambiente, con lo que será uno cualquiera de nosotros.

---

*Valle-Inclán*- firmada por G. Martínez Sierra en el periódico *ABC* el 7 de diciembre de 1928: “Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas- y ésta es la posición más antigua de la literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescas, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... y hay otra tercer manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con una parte de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete...” recogido, entre otras fuentes, en Francisco Ruiz Ramón (1997): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, p. 122.

e) El héroe es inferior y por tanto se relaciona con lo cómico y grotesco<sup>17</sup>.

De tal manera que el héroe que acaece en *Las brasas* albergará valores tanto de la tercera como de la cuarta clase propuesta por Frye: de la tercera porque, en todo caso, no deja de considerarse desde su más radical individualidad y como tal posee una capacidad diferente de contemplar la vida; de la cuarta, porque no se siente diferente al resto de hombres pues considera que su destino es el mismo para todos sin distinción: la muerte y el vacío. Por tanto, cuando nos referimos a la “aventura iniciática del héroe” queremos con ello advertir que, básicamente, se trata de dos cosas: por un lado, la aventura implica dinamismo, y ese dinamismo estará regido por tres niveles de desarrollo –*separación, iniciación, retorno*– con lo que la ruptura de este esquema puede llevarnos a la sorpresa, como ocurre a lo largo de *PVV* (un regreso como inicio) y *BDP* (un viaje sin

---

<sup>17</sup> Joseph Campbell, en cambio, entenderá como héroe, ya no tanto a aquel personaje principal de un texto, sino “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (1999: 26). Así, para Campbell el héroe será, ante todo, un ente divino y divinizado al mismo tiempo.

regreso); por otro lado tendríamos que, al hablar de héroe, sólo nos referiríamos a ese protagonista principal del texto, pues no en vano es el centro de atención regidor del poemario. No obstante, la *aventura de iniciación* no tiene por qué acabar con un victorioso regreso, ya que el héroe puede, según le depare el destino de su empresa, acabar fracasando o no, así que en el caso de haber fracaso, la inversión de los términos se tornará evidente, con lo que aquello que en un principio iba a ser una aventura hacia la plenitud, se revuelve y resuelve como una derrota cuya más dolorosa consecuencia habrá sido la pérdida del aquel mundo abandonado. Como recuerda Mircea Eliade, los mitos de la “búsqueda” y de las “pruebas iniciáticas” revelan “en forma plástica y dramática, el acto mismo por el que el espíritu trasciende un cosmos condicionado, polar y fragmentario, para volver a la unidad fundamental de antes de la creación” (2000: 597), lo que en Brines se acabará cumpliendo como fatal enseñanza, no por el goce de los sentidos que ha significado esa iniciación (celebrado, por otro lado) sino por la relevancia y trascendencia de esa misma iniciación cuyo conocimiento final resulta doloroso, ya que constituye un somero engaño que tiene como fin la desposesión paulatina de la Vida. Mas así, la supuesta revelación que debiera

esperarle al final de esa iniciación se tiñe de escepticismo y de negación; esto es, la revelación final como tal no existe porque el héroe ha ido anticipándole mediante la revisión de su propia historia: así, es él mismo la revelación- negadora- de la Vida, como afirma en el último poema de *PVV*: “El hombre es una fuente, se decía, / cerrada, más oculta / que el fuego de la tierra” (vv. 7-9). La falta de conciencia en la muerte imposibilita revelación alguna, de ahí que sea negadora y que, de algún modo, la aplicación brinesiana del “camino de las pruebas” goce de cierta singularidad simbólico-representativa, pues- como apunta Campbell- la meta del mito es despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal (1999: 218). De hecho, páginas más adelante, el propio Campbell señala que la “hazaña del héroe moderno debe ser la de pretender traer la luz de nuevo a la perdida Atlántida del alma coordinada” (1999: 342) en un gesto *prometeico* que, como vimos en el ejemplo arriba citado, no se lleva a cabo en *Las brasas*, pues el fuego es la Vida y la Muerte a un tiempo, es decir, inalcanzable al hombre, pese a que es él mismo. Vemos, pues, la radical originalidad de la aplicación del modelo campbeliano quebrado por el escepticismo, ya que la voluntad del

hombre se muestra como insuficiente ni tampoco hay objeto mágico que complemente dicha voluntad. Tampoco la astucia del héroe resulta efectiva ante el cumplimiento del destino, así que el desamparo es su nota característica: se abre hacia lo desconocido dramáticamente sin más resorte que la propia aventura- obligada- del tiempo. No hay, pues, elixir en el regreso: ni fuego, ni revelación. Y en ese sentido queda de manifiesto- también en la aplicación del monomito-, en palabras de T. Todorov, lo que prevalece es la sucesión de acciones y no de personajes (1970: 159-165) ya que estos, pese a la variedad de su fabulación productiva, quedan marcados en unas funciones recurrentes, esenciales. Por tanto, el héroe brinesiano de *Las brasas*, ha variado su rostro, ha singularizado su figuración simbólica, pero encuentra una misma resolución final, sin resultado trascendente: es decir, acaba cumpliendo idéntica función que la humanidad (visto desde cualquier diversidad de perspectiva personal). La acción, la misma; la función, idéntica, aún dentro de toda singularidad y reformulación del esquema del monomito. He ahí la espiral de Vacío que tanto marca de desolación la poesía brinesiana. Como sintetiza Campbell, los símbolos mitológicos “representan por analogía la aventura milenaria del alma” (1999: 229) y en este caso, pese a la

ausencia notoria de esa “alma” en el poemario de Brines, *Las brasas* será una aventura que, por sus esquemas, reformula el rito de la iniciación en busca de respuestas metafísicas que, por desgracia para el héroe, acabarán estrellándose contra el vacío de la muerte y el olvido.

### ***3.2.2. “Poemas de la vida vieja” y la vocación del regreso***

A tenor de la indicación temporal que abre el libro- “ve siempre”- junto a la reincidencia en el número ocho como complemento del cíclico número siete, este proceso es susceptible de invertirse o, mejor dicho, de enlazar un extremo de la aventura con el otro (*morir/renacer*), con el que chocaría el sujeto en su regreso etc., pues como afirma Frye, el gran acopio de imaginación literaria y religiosa (donde se intercalaría, en principio, el texto mitológico) “se relaciona con el esfuerzo por asimilar e identificar la vida humana individual con el renacer de la naturaleza” (1992: 140), aunque ese esfuerzo puede resultar- en Brines- a la postre, acabar indicando la reincidencia

en el proceso temporal en el que se encuadra el hombre como existencia transitoria pero históricamente repetido (Jiménez, 2001: 34), como ajustado marco que lo ciñe a su condición temporal insalvable.

Como dijimos, *PVV* queda estructurado sobre la base arquetípica del *regreso* cuyos valores- positivos o negativos- ya añaden, de por sí, un matiz de acabamiento: la aventura en el mundo exterior ha llegado ya a su fin, y el héroe o protagonista se ve en disposición de regresar al punto de partida de toda su historia personal con algún tipo de conocimiento transformador. Bajo esta premisa podemos estructurar el *mitema* del regreso en torno e estos cuatro aspectos principales, siguiendo las pautas marcadas por Joseph Campbell (1999) y Mircea Eliade (1999):

(i) *el cruce del umbral*: reencuentro con el ámbito primigenio.

(ii) *conciencia del tiempo*: certificación del presente y del pasado como épocas distintas e irreconciliables.

(iii) *la posesión de los dos mundos* que conciernen a la experiencia ganada en la aventura.



(iv) *cumplimiento final del destino*: aceptación o rechazo.

que ajustado a la estructuración de *PVV*, podemos comprobar cómo, en efecto, se cumplen estos cuatro aspectos básicos de una manera afectiva: si acaso no de un modo estrictamente lineal, sí bajo una adecuación más o menos ajustada al modelo propio del mitema. Con lo que tendríamos:

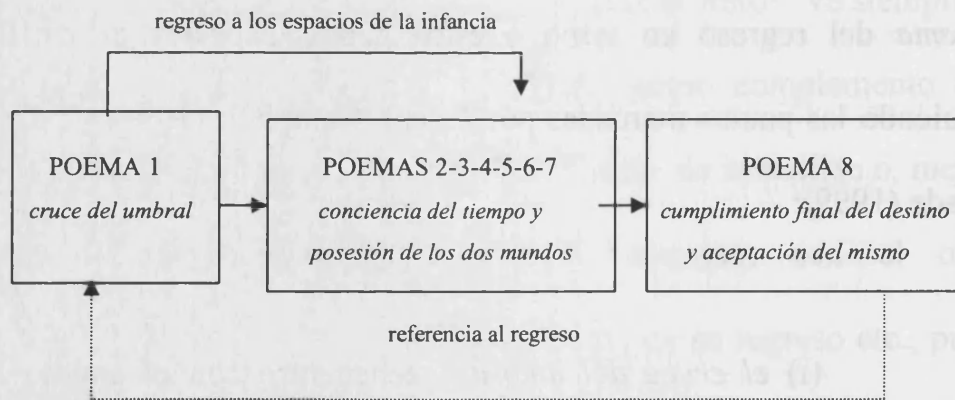


FIG. 8: Estructura de PVV: en torno al mitema del regreso

### 3.2.2.1. EL CRUCE DEL UMBRAL (EL REENCUENTRO)

Resulta ciertamente llamativo cómo, pese al carácter aperturista del poema inicial- “El balcón da al jardín. Las tapias bajas...”- no se nos presenta un principio de orden, una nueva imagen cosmogónica del mundo, sino un primer reconocimiento que hace contrastar el presente estado- caótico- del camino a través del jardín (“El jardín está mísero” [v. 17]) con el de antaño<sup>18</sup>: “y era una tierra verde” (v. 19). Ese primer reconocimiento del caos o desolación del presente va a tener su correlato en el interior de la casa, pues ésta “se empieza a caer, húmeda y sola” (v. 24). El sujeto lírico que regresa siente el primer impulso del orden, del reestablecimiento de ese espacio en el que habita un “aliento / de muerte poderosa” (vv. 22-23), pues como ha indicado Mircea Eliade “todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como *espacio vital* es previamente transformado de *caos* en *cosmos*; es decir, que, por efecto de ritual, se

---

<sup>18</sup> José Olivio Jiménez ha definido con acertado rigor al tomarlo como transformación de la historia en paisaje, de modo que el “espectáculo se hará sensible necesariamente a través de los ojos” (2001: 33)

le confiere una *forma* que lo convierte en real” o reconocible (2002: 20), con lo que se sacraliza un espacio profano. Es el primer encuentro del héroe- el hombre- con su destino, al que vuelve sin nada más que su propia vida agotada- “sigue andando / sin luz” (vv. 13-14) -. ¿El regreso de después de la derrota? ¿fracaso de una aventura anterior? Comienza ya, pues, a diseñarse esa inversión del mito hacia su dramatización ejemplarizante pero *desdivinizadora* al mismo tiempo<sup>19</sup>. El interior de ese hombre que regresa es también un mundo caótico

---

<sup>19</sup> Frente a la ejemplaridad de los actos afirma Mircea Eliade que “todo lo que no tiene un modelo ejemplar está *desprovisto de sentido*, es decir, carece de realidad” (2002: 41-44), y, en consecuencia, de perdurabilidad, de valor representativo. Ciertamente, el héroe protagonista de *Las brasas* deriva de lo personal a lo universal como representación objetivada de una realidad ejemplar y permanente en la que queda configurada la figura del hombre. Máxime cuando la idea de la perennidad y de la transitoriedad está presente, a lo largo de todo el libro, en lo que el propio Eliade entendió como imitación de los modelos primitivos y arquetípicos en busca de la proyección en una época mítica que revelara el inicio de la vida, es decir, que le mostrara los orígenes para justificar así el marco del presente. Precisamente esta repetición del mismo modelo es lo que hace que el hombre transforme un caso particular en arquetipo, siendo éste una muestra más de la cadena repetitiva de su existencia. En términos no exactamente coincidentes con los de Mircea Eliade (pero complementarios al mismo tiempo), Carlos Bousoño hace igual mención a esa tendencia “universalizante” a la que aspira la poesía de Brines, así el poeta “habrá, pues, de excluir de su verso, todo lo que no sea de interés general humano [...] Estos temas, sobre cumplir con la universalidad que el poeta demanda de ellos, cumplen con el no menos indispensable requisito de personalización, sin cuya posibilidad serían rechazados. Son asuntos que, prestándose para expresar a su través la genérica condición humana, permiten, con no menor facilidad, la vibración única de un alma particular (1985: 51). En esto parece, estar de acuerdo José Olivio Jiménez que detecta el uso “objetivado” de la máscara- pudor afectivo- en base a generar una “distancia entre experiencia personal y verdad poética de validez universal” (2001: 26).

que nada puede ofrecer tras su regreso, por tanto, apuntemos a esa figuración de la desposesión, de la derrota existencial, de la pérdida de la luz como primera nota significativa en ese “regreso inicial” en el que se entremezclan dos mundos caóticos al mismo tiempo: el espacio abandonado antaño y el bagaje adquirido en aquella aventura lejana que ahora devuelve al hombre a un imposible encuentro real con su edad pasada.

Consecuentemente este reencuentro con la casa devuelve, a modo de espejo, la misma imagen desoladora que ya porta consigo el héroe. Pero llama la atención que en el poema inicial son dos los umbrales que el visitante atraviesa: el jardín (“entornada la gran verja. / Entra un hombre sin luz” [vv. 2-3]) y la casa (“Cruza la diminuta puerta”[v. 20]), lo que, sin duda, los destaca como dos espacios, en principio, diferentes dentro de ese reencuentro del personaje con su mundo abandonado; son, en consecuencia, correlatos del mundo interior y del exterior, es decir, del conocimiento personal (otorgado mediante revisiones introspectivas) y del conocimiento del mundo exterior, adquirido mediante la permanente aventura en relación con esa realidad compartida pero particularmente vivida desde cada una de las individualidades y que están regidos por dos órdenes temporales

distintos. Apunta Mircea Eliade que “Para encontrar la experiencia de la *renovación*, a un hombre moderno, de sensibilidad menos cerrada al milagro de la vida, le bastaría el momento en que construye una casa o penetrar en ella” (2002: 80), en consecuencia, el propio hecho de atravesar el umbral es señal de búsqueda vivificadora que, en cambio, va a ser drásticamente confrontada con el aspecto terminal de la propia casa.

Se nos remarca un tiempo: septiembre, la llegada del otoño, certificada por esas “caedizas hojas”. Época que viene tras el paso de las luminosas estancias de la primavera y del verano. En este sentido, el jardín “está mísero” aunque antaño “era una tierra verde”, donde, en efecto, se efectúa un correlato simbólico teniendo en cuenta que el regreso es al espacio- la casa- de la infancia (primavera) en una edad ya más encaminada hacia la muerte y la nostalgia (otoño), como lo confirmaría más tarde, en el poema “El confín perpetuo” [461] de *El otoño de las rosas*: “Las pequeñas memorias de la infancia / se han perdido; por ella fue el vivir / eterna primavera y luz de sol”.

Este hombre se distingue por “caminar”, pero está cansado y “le gimen / los pies” (vv. 4-5), pues ya no va en busca de la aventura, sino que se encamina hacia el exilio forzoso impuesto por el tiempo. Pero,

además, ese regreso a la *casa de la infancia*, tiene un contrapunto, debido a que ésta no se mantiene tampoco como la recordaba su idealizante memoria, sino que, como él, “se empieza a caer, húmeda y sola” (v. 24). De hecho podemos apreciar el evidente valor de *Las brasas* como germen simbólico de toda su posterior poesía. Por ejemplo, en poemas posteriores reiterará el propio poeta: “y me rodean cosas que no me dan bondad, aunque acompañen, / y esta casa está sola” (“Los signos de la madrugada” [229] de *Aún no*), “la casa está sin nadie / y yo la habito” y “Vivo en la intimidad de la casa vacía, / y en las habitaciones despobladas” (“Días de invierno en la casa de verano” [385] de *El otoño de las rosas*), etc.

También el protagonista como abstracción o espectro queda, finalmente, certificada desde el momento en el que, al entrar en la casa también “una sombra fría / penetra en el balcón y es un aliento / de muerte poderoso” (vv. 22-23), donde se establecería una correspondencia entre el hombre y la sombra, como imágenes inquietantes de esa esencia humana, condenada a su condición temporal: por este motivo, los perros alertan de esa amenazante presencia con sus aullidos (una enigmática presencia que, en *La última costa* se retomará en el poema “El mendigo de lo extinguido”

[496]: “esperando a que vuelva el transeúnte / que allí una vez cruzó, y se quedara”) o en “El extraño habitual” [331] de *Insistencias en Luzbel*. Resulta curiosa la referencia que hace Brines en *Palabras a la oscuridad* a este hecho mismo cuando afirma: “Y oyen los vivos largos ladridos por el campo: / éste es el tránsito de la muerte, confundiéndose con la vida” (poema “Amor en Agrigento” [166]), igual que en el poema “El mendigo” [206] del mismo libro “un gruñido de animal viejo lo anunciaba”. Imagen que, salvo algún detalle, se retoma también en el poema “Mendigo de realidad” [224] de *Aún no*: “Ahora aúllan los perros por los pinos / y los astros conciertan en la altura / luz y muerte. / Seco está el aire que mi casa habita, / y vaga la memoria / por los caminos de la vida muerta”. Si bien, en la *Odisea*, en el pasaje del regreso final de Ulises a Ítaca en forma de anciano vagabundo es su viejo perro el único que lo reconoce al atravesar el umbral de su casa:

Un perro, tumbado allí, alzó la cabeza y las orejas. Era Argos, el perro del valeroso Odiseo, al que él mismo crió, pero no pudo disfrutar de él, ya que partió pronto hacia Troya. Antaño lo llevaban a cazar los jóvenes perseguidores de cabras agrestes, ciervos y

liebres. Pero ahora, en ausencia de su dueño, yacía arrinconado sobre un motón de estiércol de mulos y de vacas, que ante las puertas estaba echado en abundancia hasta que se lo llevaran los esclavos para abonar el vasto campo de Odiseo. Allí estaba tumbado el perro Argos cubierto de garrapatas. Entonces, cuando vio a Odiseo que se acercaba, movió alegre el rabo y dobló las orejas, pero ni pudo ya raudo correr junto a su amo [...] A la vez el destino de la negra muerte le llegó a Argos, después de haber visto a su señor tras veinte años<sup>20</sup>.

Pero, sucesivamente, esa imagen del hombre, algo próxima- y recurrente- a la de un mendigo también se da, con cierta recurrencia en poemas posteriores como en “El huésped” [392] de *El otoño de las rosas*, donde “A la casa olvidada, / adonde el tiempo llega cansado cada día, / con trazas de mendigo”. Representaciones que confirman, con el desarrollo de su obra poética, esa correspondencia imaginística poderosamente coherente y unitaria- anticipada, a grandes rasgos, en su primer libro-, como por ejemplo, también la imagen del mar “descansando” (v. 8) acabará retomándose en el poema “El regreso del

---

<sup>20</sup> Homero (2004): *Odisea* (versión de Carlos García Gual). Madrid, Alianza editorial, pp. 349-350.



mundo” [479] de *La última costa*, donde “en el nombre del mar, que está lejano / y azul, siempre tendido”, etc.

En definitiva, el cruce del umbral del regreso supone el reencuentro turbador entre los dos mundos (interiores del mundo) y, como recuerda Campbell, al regresar “para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo”, pues sólo del héroe depende “entretejer sus dos mundos” (1999: 207 y 210) ya que la tensión sólo reside en él. Tensión visible en el poema que inicia *PVV* remarcada por esa paradójica combinación de luz y sombra que es el visitante y por ese conocimiento del ahora / antaño sostenido sobre el paisaje y la casa, como dos planos conjugados en una sola mirada que los unifica y los distancia desde la experiencia del mundo.

### 3.2.2.2. CONCIENCIA DEL TIEMPO

Justamente, la aventura interior es la parte más extensa de *PVV*, pues revela ese conflicto interno que va experimentando el héroe una vez ha llevado a cabo el reencuentro consigo mismo desde la nueva experiencia adquirida del mundo. El cumplimiento final de su

aventura, en todo caso, no es dinámica, no es acción, sino reflexión y meditación. No tiene ya ese impulso de movimiento pese a la voluntad que demuestra en su deseo de ir al encuentro de la citada aventura exterior (anhelo de libertad). En efecto, se nos puntualiza que esa drástica reducción a la mera contemplación (“*ve que se vuelca por las tapias bajas*” [v. 9]) viene provocado porque, en verdad, su retiro es un signo más de un ciclo que lo enmarca dramáticamente bajo los límites de un destino de signo temporal: “*Vuelven las estaciones del destierro*” (v. 11). Además, únicamente son las señales cósmicas o de signo excepcional- *téras*- las que orientan y dan organicidad al caos y la desorientación en la que ha quedado sumido el contrariado héroe. Pero esa meditación que él entiende como su única salvación resulta ser su único recurso para salvaguardar el fracaso de su naturaleza mortal una vez perdida su divina esencia atemporal (reflejada en la infancia); por tanto, si con anterioridad ya se nos apuntaba que sus pensamientos eran “*vanos recuerdos*” (v. 7), el segundo poema concluirá de un modo más contundente, (ciñendo, así, al héroe a un destino a esa llamada de la que no puede escapar en ningún caso, puesto que es irreversible):

Meditación inútil, cuando pronto  
dejará de vivir en esta casa  
y olvidarán su nombre, cuando piensa  
que nada le ha quedado de la vida (vv. 19-22).

Esa “meditación inútil” marca la claudicación del ser humano a unos esquemas existenciales- la vejez, el tiempo- de los que no puede escapar ni mediante la memoria ni mediante el olvido, pues ambas formas representan las dos caras de un mismo destino ya fijado de antemano: la muerte. Notas que reflejan, además, ese carácter pesimista y escéptico que tanto ha caracterizado la obra de Brines (Jiménez, 2001: 31).

Antonio García Berrio ha hecho hincapié, recientemente, en la imagen- acaso llamativa- del riego de los nardos, al considerar que es una filtración, propia de la ensoñación, de las “presencias felices de esos bien conocidos pobladores de su jardín edénico. Siquiera fueran susurrados por sombras de la noche” (2003: 77). Sobre todo, porque se nos había apuntado el abandono y la miseria del jardín. De tal modo- y según esas pautas remarcadas por García Berrio- no dejaría de ser una abstracta proyección del pasado, florecido y cuidado, donde quedaba establecido aquel orden del tiempo primigenio. De ahí,

también, que tras esa descripción escénica se afirme, con enorme rotundidad: “Vuelven las estaciones del destierro”, incidiendo, en todo caso, en la imagen del regreso (fracaso) a la casa, pero, a la vez, del regreso al tiempo presente marcado por la privación.

De nuevo, se incide en el ciclo temporal, sólo que esta vez desde ese dualismo referencial: el otoño como marco<sup>21</sup>, pero también esa transición paulatina que parte desde la *sombra* que va creciendo (la tarde), hasta la noche- donde se encuentra insertada esa *ensoñación* del riego de los nardos-, llegando, finalmente, a esa “hora de la luz en las ventanas” (la mañana). Así, esa entrada (al final del primer poema) de la “sombra fría” por el balcón, se confirma con el crecimiento,

---

<sup>21</sup> Toda esta representación del ámbito escénico y temporal también se muestra recurrente en el imaginario brinesiano. Por ejemplo, en el poema “Lamento en Elca” [388] de *El otoño de las rosas*, nos vuelve a situar ante un idéntico escenario: “en el que los muros blancos de la casa, / un grupo espeso de naranjos, / el hombre extraño que ahora escribe”, con una repercusión muy similar: los muros, los naranjos, pero sobre todo, ese “extraño” (visitante) que hace referencia a la escritura o la memoria (papeles viejos). De igual modo, en el poema “In memoriam J.B.” [436] del mismo libro, la localización de la casa, en otoño y la resonancia hosca de la soledad, con una referencia, incluso, a ese “arder” que antecede a las brasas: “Encendida, la tarde de este otoño / ha fajado la casa de silencio, / y hay dura soledad en quien la habita”. Ese olor del azahar, que entra por el desván- refugio, según Bachelard (2000: 38) de los recuerdos más personales e íntimos- queda ampliado con posterioridad en el poema “Experiencia sensorial al terminar un poema” [488] (*La última costa*) donde afirma: “El verso en que él se acaba ha dejado en mi carne / en recobrado olor casi agotado / de impura adolescencia y de azahar”, creándose una suerte de identificación, en ambos poemas, entre la memoria y el olor de azahar como mecanismos por donde se filtra el recuerdo de ciertos capítulos personales de la infancia.

invasor, de esa misma sombra que antecede, a fin de cuentas, a esa imposición de la noche como ámbito propicio a la revelación: “pensar”, sólo que entrevisto desde la inutilidad- “vanos recuerdos”- por eso este hombre acaba sucumbiendo ante el sueño y su escritura, su testimonio, queda sumido en su oquedad. Con la llegada de la luz matutina todo se certifica y gana cierta realidad: aquella ensoñación da paso al asentimiento de la vejez y la aceptación de la inutilidad de la meditación y del recuerdo frente al poder de la muerte y la desposesión del tiempo, certificado en el verso final.

Por tanto uno de los aspectos básicos que rigen el fin de su aventura se desarrolla en torno a la tensión entre pasado y presente; es decir, dentro de esa intensa pugna por romper los rígidos moldes del tiempo (pues el conocimiento es también reconocimiento de la limitación). Pero él está relegado a la contemplación, y lo que en un principio pueda parecer la apertura hacia una “nueva” aventura cognitiva (re-construcción de la identidad), se transforma en un menos intenso ejercicio de reconocimiento y meditación interior:

Sobre la mesa los cartones muestran  
retratos de ciudad, mojados bosques  
de helechos, infinitas playas, rotas

columnas: cuantas cosas, como un puerto,  
le estremecieron de muchacho. Antes  
se tendía en la alfombra largo tiempo,  
y conquistaba la aventura. Nada  
queda de aquel fervor, y en el presente  
no vive la esperanza. Va pasando  
con lentitud las hojas. Este rito  
de desmontar el tiempo cada día  
le da sabia mirada. [...] (vv. 5-16)

Mediante la contemplación el viejo aprehende la realidad de la vida en cuanto experiencia que le garantiza precisamente eso: un modo de seguir admirando la belleza del mundo. Significativo es, también, que este mismo factor avance uno de los principales apuntes de esa interrelación entre las partes del libro, pues la aventura siempre queda asociada, primero, al tiempo pasado; y, segundo, porque toma como referente de dicha aventura uno de los elementos escénicos a los que alude el texto (el “bosque”), de tal modo que *BDP* está significativamente escrito en tiempo pasado excepto el último poema que está en presente y hace directa referencia a la ancianidad del sujeto lírico. Estaríamos, pues, ante un *factor incidental* destacable. En su contrapartida, toda la parte de *PVV* está escrito en tiempo presente, excepto esas internas alusiones a la aventura, que están en

pasado. Además, es precisamente en un “bosque” donde se desarrolla la fatal aventura de *BDP*: el descubrimiento de ciertas nociones vitales en las que se adentra el cuerpo joven hacia su postrera madurez y final derrota, la ruptura de la armonía con la plenitud del mundo llevada a cabo también a través de la pérdida de la identidad.

Ya en el poema “Está en penumbra el cuarto” vuelve a situarnos en el declinar del día, donde aparece ese protagonista, extraño, definido como “bulto de sombra”<sup>22</sup>. Jaime Siles acierta brillantemente en su valoración al apreciar esa despersonalización- haciendo una comparativa con las figuras de trasfondo en gris y con la técnica usada por Velázquez en sus cuadros-:

En un *claroscuro*, en el que el cuerpo se convierte en *bulto*; el *bulto*, en *oquedad*; y el *hueco* que ocupa- tanto como deja- la persona, se transforma no en el *yo* de la persona, porque el *él* es el pronombre de la *no-persona*. Ese paso del *yo* a *él*- proporcional al procedimiento del *claroscuro* en la pintura- es simultáneo y acorde con el sentido del tiempo, tal y como aparece en su brinesiana interpretación: el tiempo

---

<sup>22</sup> Una imagen que, además, es recurrente a lo largo de toda su producción poética, como, por ejemplo, en el poema “El largo viaje a Oriente” [501] de *La última costa*, donde afirma “Me han borrado los años con piedad / y el cuerpo es sólo un bulto”.

que ahora es, difumina al que ahora soy, y lo convierte en gris, el claroscuro de la sombra que, después, seré y que anticipa- tanto como dibuja- un futuro no-ser: el de mi muerte, instantaneizada en el presente que constituye ahora mi vivir, y cada acto de ese mi vivir, y que tiende- como quien lo vive- hacia la acción final de cada vida, en cada acto ya anticipada (1992: 275).

Continuando, pues, con el desarrollo interior de este singular cumplimiento de la aventura cognitiva y existencial, el héroe reconoce que su conocimiento adquirido- es decir, su modo de reconocer la realidad- sólo es parcial y ajustado a unas necesidades interiores que justifiquen y enmascaren su auténtica intrascendencia:

[...] No repite  
los hechos como fueron, de otro modo  
los piensa, más felices, y el paisaje  
se puebla de una historia casi nueva  
(y es doloroso ver que, aun con engaño,  
hay un mismo final de desaliento).  
Recuerda una ciudad, de altas paredes,  
donde millones de hombres viven juntos,  
desconocidos, solitarios; sabe  
que una mirada allí es como un beso. (vv. 21-30)



Tres aspectos más van a resultar llamativos: por un lado, la referencia a la aventura de la juventud, centrada en el ámbito de la ciudad y bajo el modelo- estructura- de *viaje*. En este sentido, pensamos que la ciudad no comporta connotaciones concretas como ha sugerido García Berrio (2003: 79) apuntado a Nueva York como ese espacio de “altas paredes, / donde millones de hombres viven juntos” (vv. 28-29), aunque quizás pueda mantener una implícita resonancia del *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón Jiménez como viaje transformador del *yo*, cuya fuente principal resulta ser el impulso del amor como esencia de la existencia.

## NOCTURNO

Es la celeste geometría

De un astrónomo viejo

Sobre la ciudad alta- torres

Negras, finas, pequeñas, fin de aquello...-

[...]

-Un grito agudo, inmenso y solo,

como una estrella errante-

...¡Cuán lejanos

ya de aquellos nosotros,

de aquella primavera de ayer tarde

-en Washington Square, tranquila y dulce-,

de aquellos sueños y de aquel amor!<sup>23</sup>

Más acorde con el significado de la ciudad en *Las brasas* parece la apreciación de Gómez Toré quien atisba, principalmente, una visión de la misma siempre desde el pasado, y no como un destino futurible, donde, además, antepone su condición propicia para el amor mercenario (efímero) y su comercialización (2002: 149), que aviva la sensorialidad, pero condena la meditación y la contemplación. Un espacio, en todo caso, de corrupción del *yo*, pues es el ámbito de la degradación de aquella primigenia condición, divina, de la infancia; en este sentido, Campbell afirmó que “el hombre en el mundo de la acción [la ciudad] pierde su centramiento en el principio de la eternidad” (1999: 218) que equivale a mostrarse como impelido hacia un destino que cada vez lo aleja más de su mundo originario.

En segundo lugar, se hace referencia al rito “de desmontar el tiempo cada día” (v. 16) como un modo de conocimiento y de certificación de la existencia de los otros y de uno mismo a través de la mirada y de la memoria. Ese falseamiento del tiempo (personal) que

---

<sup>23</sup> Jiménez, Juan Ramón (1999): *Diario de un poeta recién casado* (edición de M. P. Predmore), Madrid, Cátedra, p.200-201.

tiende a idealizar el pasado frente a la edad oscura del presente recrea los espacios en una “nueva” realidad que, más que ser en sí, *significan*. De hecho todos los posteriores poemas que reflexionan sobre el propio hecho de la escritura hacen referencia a esa transformación de la experiencia: “Y aquel lugar, y el tiempo ya enterrado, vuelven a mí / el milagro sucede: los miro a la distancia, para siempre, / no como los viviera, los miro ya con tu verdad secreta / que a mí se refería” (“Balcón en sombra” [168] de *Palabras a la oscuridad*) o “Quieres ser fiel, decir / en tus palabras / su verdad, y no sabes” (“Este reino, la tierra” [86] de *Palabras a la oscuridad*), “Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde” (“Desde Bassai y el mar de Oliva” [458] de *El otoño de las rosas*), etc.

En tercer y último lugar, la referencia al pasaje mítico (tan universal, por otro lado) de la barca de Caronte<sup>24</sup> y a la travesía del Leteo (que tanto puso en boga el imaginario barroco<sup>25</sup>) visible también

---

<sup>24</sup> Como fuente útil de referencias bibliográficas e iconográficas puede remitirse al artículo de Chr. Surviron-Inwood (1986: 210-225), y F. Díez de Velasco Abellán (1988 y 1995) que dedicó dos amplios estudios a esta figura mitológica y, quizás, resulten ser las más completas al respecto.

<sup>25</sup> Sirva de ejemplo modélico el poema de Francisco de Quevedo: “Canción fúnebre en la muerte de Don Luis Carrillo y Sotomayor, caballero de la orden de Santiago y cuatralbo de las galeras de España” donde se nos afirma: “Miré ligera nave / que, con alas de lino, en presto vuelo, / por el aire suave / iba segura del rigor del cielo / y de tormenta grave. / En los golfos del mar el sol

en un poeta como Machado en su poema XXI de *Soledades*, donde afirmaba: “y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera” (1993: 116). Como recuerda Mircea Eliade, “la barca ritual del muerto ha sido el prototipo de la barca profana” (2000: 248), enlazando así esa laicización imperante en *Las brasas*, donde la figura de un Dios (cristiano) queda relegado a un segundo plano simbólico: negación de lo religioso pero pervivencia de otros valores un tanto exotéricos, como los indicios marcados por los perros o incluso este recurso figurativo que trata de suplantar el viaje ascensional del alma por el horizontal de la barca. Pero resulta, además, una imagen *desdramatizadora* de sí mismo, en su propia asimilación de la muerte que, en el poema “La última costa”[533] (que da título al último libro

---

nadaba / y en sus ondas temblaba, / y ella, preñada de riquezas sumas, / rompiendo sus cristales, / le argentaba de espumas, / cuando, en furor iguales, / en sus velas los vientos se entregaron / y, dando en un bajío, / sus leños desató su mismo brío, / que de escarmientos todo el mar poblaron, / dejando de su pérdida en memoria / rotas jarcias, parleras de su historia” (Quevedo, Francisco de (1997): *Antología poética* (edición de José María Balcells). Barcelona. Orbis Fabbri. p. 74). Un texto que podría compararse con el brinesiano poema “Juegos en la orilla” [101] (*Palabras a la oscuridad*) pero en el este caso último el “tú” pasa a un “Ellos”, pues la influencia viene dada no por la representación, sino sobre todo por el concepto de brevedad de la vida con el motivo del viaje marítimo de fondo. Pero también resulta destacable la influencia de Machado (sobre todo en el poema referido), como ocurre en el poema XIII, donde afirma: “Apenas desamarrada / la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera, / se canta: no somos nada. / Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera”. Cfr. Machado, Antonio (1993): *Soledades. Galerías. Otros poemas* (edición de Geoffrey Ribbans). Madrid. Cátedra. p.103

de poesía publicado por Brines) retomará sólo que, en este caso, centrando ese ritual en la figura de la madre: “Mi madre me miraba, muy fija, desde el barco, / en el viaje aquel de todos a la niebla”. Pero esa travesía, muy al contrario que la anterior aventura por la ciudad (mostrada desde el ímpetu y el afán descubridor) acaba siendo un *abandonar*, en verdad, “sin emoción”. Certificando así la gran tragedia del ser humano: ser conocedor del auténtico destino de su vida, pero desconocedor de su auténtico sentido y del propio fundamento de la vejez como forma de vida desprovista de aquellos valores que realmente son necesarios (Bousoño, 1985: 54). Frente a su adentramiento en aquella “peligrosa jornada de la oscuridad” (Campbell, 1999: 97) tan sólo el olvido y la indiferencia le aguardan en el mundo que abandona (la ciudad), por lo que su revelación, su conocimiento puro, quedará guardado con él, porque precisamente la antesala de la muerte es esa soledad final que envuelve permanentemente al hombre en la última fase de su existencia.

Esta misma soledad, que lo ha ido ciñendo a un marco desolado de nocturnidad y ausencia, se verá contrarrestada por una serie de seres auxiliares cuya presencia responden- dentro del esquema propuesto por Campbell- más a la figura de los “enviados” para guiar

al héroe hacia el perfecto cumplimiento de su destino; es decir, forman parte de esas “señales” que orientan durante la aventura: reconfortantes algunos, dañinos otros, el héroe siempre encuentra la enseñanza oculta que transmiten con su presencia y descodifica su mensaje como enseñanza. No cabe duda que- como apuntó Andrew Debicki (1987: 64) - la presencia inicial de ese perro aullando en el campo genera, en el lector, cierta extrañeza y sobrecogimiento. Principalmente porque la imagen del perro aullando responde- como ya advertimos- a una cierta tradición popular como presagio de mal augurio, durante la noche. Y bajo este mismo significado- augurio de un trágico destino<sup>26</sup>- se va repitiendo esta imagen en los restantes libros. Así, en el poema “Mendigo de realidad” [224] de *Aún no*, el propio protagonista, incluso, se representa aullando con “los perros por los pinos / y los astros conciertan en la altura / luz y muerte”, donde se retoma, además, la figura de los astros, como indicador, reincidente, de pronósticos venideros, en los posteriores versos del poema: “Con un hambre cruel de realidad / aúllo sordamente con los perros, / miro apagar el alba las estrellas”. Ya en el poema “El

---

<sup>26</sup> Muy visible también en Antonio Machado, como, por ejemplo, en el poema LXXIX: “Desnuda está la tierra / y el alma aúlla al horizonte pálido / como loba famélica. ¿Qué buscas, / poeta, en el ocaso?” (1993:201).

huésped” [392] de *El otoño de las rosas* aquel “ser solo” retorna como “ese guardián tan fiel / de la casa olvidada, / ese perro sin dueño, tan extraño”, o cómo en el posterior poema “Aullidos y sirenas” [409], del mismo libro, tras la amenaza de la sombra “se extinguen y retornan, junto al cercano aullido de un perro / solitario, los gritos angustiados de otros perros”. Por tanto, todo da una sensación de cumplimiento proyectado en el texto que le confiere un grado de realidad extrema, donde, en efecto, todo parece conspirar contra la vida misma.

Con los ojos abiertos alza el cuello  
para ladrar, y en la espesura vasta  
de los campos la voz se ha repetido.  
Es la presencia de un ser solo, y algo  
se viene a tierra, y es el aire oscuro  
quien ha caído en tierra con dolor.  
Su gemido no llega a las estrellas  
altas, ni a los perdidos trenes, busca  
penetrar en las casas. Alguien oye  
que la vida se va, y acobardado  
late su corazón enfermo. Nadie  
vive con él, y escucha. Ya acabada  
la cena, se ha asomado al cristal. Mira  
desde sus ojos tristes, el oscuro  
mundo de fuera, las estrellas suaves (vv. 1-13)

Entiende que ese ladrido (proveniente del fondo oscurecido del campo) trae consigo un vaticinio inmediato de muerte, como si el perro alertara de su súbita presencia (como también alientan ciertas creencias populares y supersticiones), o mejor dicho, de la paulatina ausencia de la vida, que se representa alejándose de la casa. Interpreta que el mensaje se dirige a él, pues el eco del ladrido no abarca más dimensión que la del espacio que él habita. Por primera vez se siente resguardado en la casa y extraño y desprotegido en su exterior. Las señales que alertan al personaje le revelan la pérdida progresiva de esa libertad que antaño tuviera: el perro es, igualmente, la imagen de la libertad que da la existencia sin esa conciencia temporal y sin el conocimiento previo del destino que le aguarda. El conocimiento, pues, representa también un motivo de dolor en cuanto despreviene de la ilusión, de la esperanza y de la alegría como característica arquetípica del *illo tempore*:

[...] Él podría, con gran fuerza,  
también gritar, salir al campo frío  
y liberarse del dolor. Repasa  
su mano por el pelo blanco, siente  
que el tiempo ha sido duro, su fracaso



lo juzga con templanza, no se agita  
su pecho. Y él espera que enmudezca  
la voz para subir, quedar dormido. (vv. 19-26)

Sólo cuando la alerta cesa, entiende el héroe que puede descansar, pues el momento de su “apoteosis” (Campbell, 1999: 150) no habrá llegado todavía. Por tanto, el protagonista también se siente atrapado por su propia esencia “extraordinaria”, pues le condena a la permanente vigilia, al desvelo; es decir, a la falta de libertad real-compromiso encubierto- mientras siga recibiendo esas “señales” de las que él es partícipe (receptor), pero que no podrá comunicar a nadie, ya que sólo es vivible (y visible) desde la individualidad.

La figura del “Alguien” también ha suscitado un amplio abanico de opiniones; no obstante enlaza con la cita que abre el libro: *Alguien ve siempre una muchedumbre de pequeñas brasas*, más aún cuando tras la aparición de ese *alguien*- que, de hecho, *oye y mira*- “el pecho se le quema”, pero que, también, enlaza con el planteamiento brinesiano en torno a la figura misma del poeta como testigo, como apunta en el poema “Versos épicos” [111] de *Palabras a la oscuridad*: “Yo os observo, en la hondura de la luz, ardiendo”. En todo caso, persiste en el poema una tensión conformada en torno al temor que el

protagonista siente, en su inquietud por la amenaza de algo que desconoce y que le desvela en la noche: un episodio que, curiosamente, se retomará en *Aún no*, visualizado a tenor de esa potestad imperante de la soledad (como una constante de su obra en general) “Nadie es testigo de esta sorda lucha / del hombre con el miedo, / del corazón con la ceniza, / de un ardiente deseo con su inutilidad” (poema “Oculto escena” [223]).

De nuevo ese protagonista acaba identificándose como un anciano- “pelo blanco”- que, por otro lado, define su propia vida como un fracaso, mostrándose, así- y muy tempranamente- uno de los rasgos más caracterizadores y definidores de la poesía brinesiana. Por ejemplo, en el poema “Versos épicos” [111], afirma: “Entonces, extranjero ¿por qué cantas, acaso te entusiasma este fracaso”, o, también en *Palabras a la oscuridad*, valora, haciéndose eco de esa aventura personal, “quiero hacerte llegar, / ponerte sobre un tiempo más preciso, y hace daño / tanto fracaso en tan mediocre hazaña” (poema “Balcón en sombra” [168]), y en *El otoño de las rosas* también podemos encontrar: “Todo acaba / borrándose, y el más duro fracaso / y el más digno, es la muerte que rueda” (poema “En los espejos de los astros” [411]), etc. Ejemplos que sólo vienen a

testimoniar el amplio volumen de referencias que, en su poesía, hacen explícita mención a ese fracaso que supone la vida del ser.

Ya en el poema siguiente (número 5) dos presencias van a resultar poderosamente llamativas: primero, la figura del visitante (la juventud); y segundo, la sorpresiva aparición del *yo lírico*, que rompe, acaso, la linealidad actoral del discurso poético. Cabría atender, entonces, la imagen de ese “visitante” como otro personaje auxiliar que acude, en principio, al amparo del héroe. No obstante, y pese a ser identificado por su benévola naturaleza (juventud), éste aparece cansado y con una “débil / luz en los ojos” (vv. 5-6). Aun así, su presencia, agotada y desvalida, se interpreta como saludable “fiesta de alegría” (v. 13), habida cuenta que la presencia de la juventud sobrepasa ese estado de central soledad por un instante y el corazón se siente reconfortado entonces. Pero existe otro signo de poderosa organicidad y sugerente complejidad estructural cuyo valor le confiere el rango de *factor incidencial*: cuando afirma “El visitante me abrazó, de nuevo / era la juventud que regresaba” (vv. 1-2) se apunta a un hecho curioso: “regresar” ¿pero de dónde y cuándo vino por vez primera? Atiéndase a que el primer poema hacía referencia- según quedó dicho- a un regreso; ahora bien, si establecemos una

comparativa entre ese “visitante” del primer poema y el que corresponde al quinto, podemos observar que existen algunas coincidencias como “Entra un hombre sin luz” (1, v. 3) y “débil / luz en los ojos” (5, vv. 13-14); o cómo también se hace referencia al mismo acto de estar recorriendo un camino, o el haberlo recorrido: “sigue andando / sin luz” (1, vv. 13-14) y “sus cabellos / traían polvo del camino” (3, vv. 4-5). En verdad, podemos atender- debido a la complejidad que entraña este desdoblamiento interior- a una doble figuración que seguirá amoldándose al esquema prefijado líneas atrás; por tanto, si existen dos actos de atravesar el umbral es que existen dos regresos simultáneos:

1) el que marca el regreso del sujeto lírico después de su aventura existencial al punto de su origen, desde el que partió para formarse como individuo dentro de una colectividad.

2) la que el propio protagonista ejerce en su interior que se ajusta a la enigmática presencia del “visitante”, cuyos rasgos únicos coinciden con los del mismo

protagonista; en consecuencia, estaríamos ante un complejo desdoblamiento actoral.

Desde la aportación crítica de Joseph Campbell y Mircea Eliade entre otros, al héroe le distingue su naturaleza dual y céntrica, ya que “él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne” (Campbell, 1999: 103) y que la gracia, tanto como la desgracia, forman parte de su interior y no como resultado de la intervención de un agente externo. Por tanto, esa figura invocada es una forma interior que se manifiesta, indistinta de la que él mismo es, pero con una dimensión temporal distinta (no olvidemos que en espacios míticos se invalida el concepto de temporalidad lineal) por eso en su historia puede reconocer cómo “se repetía en él mi pobre vida” (v. 8). Pero- y sin abandonar las indicaciones de Campbell- esa revelación transfigurada que debería ser representación de “la fuerza protectora y benigna del destino” (1999: 72) es, por el contrario, indicio de soledad en el presente y señal de agotamiento. De nuevo- y de ahí unos de los grandes valores líricos que muestra el libro- existe un giro en el desenlace final de la acción y de la representación que neutraliza el esquema mítico como “ejemplarizante” mientras que potencia la

tensión emocional y el dramatismo de su característica conciencia temporal. Por tanto, esa novedosa referencia al *yo* no haría sino incidir sobre este desdoblamiento interior. Una vez marchado el “visitante” la soledad vuelve, y con ella el estado primigenio del sujeto lírico (ancianidad), visto, de nuevo, en tercera persona. Estaríamos, por tanto, ante un cenital momento de revelación que se verá, otra vez, correspondido con la contemplación de las señales celestes: “Vela el sillón la luna, y en la sala / se ven brillar los astros. Es un hombre / cansado de esperar” (vv. 15-17).

Estamos ante el poema clave- céntrico- de *PVV*: ya no tanto en su valor numérico, sino que, a raíz de este poema, existirá una evolución del protagonista confirmada en la restante parte del capítulo. Muchas son las interpretaciones que ha generado este “visitante”: la más reciente- y sorpresiva- es la propuesta por García Berrio (2003: 84), quien, a su vez, lo identifica con José Olivio Jiménez, amigo personal del poeta y excelente crítico literario a quien le dedica, por cierto, el libro en su conjunto. Pero, lejos de vincular su presencia, no creemos que este hecho- real o no- sea de vital importancia para el lector y, menos aún, para el análisis del libro, aunque resulte una curiosa

aportación histórico-documental<sup>27</sup>. También reciente es la aportación de José Andújar Almansa quien atisba en este *visitante* “una evocadora reflexión acerca de la propia juventud perdida, personificada en la visita de un familiar o lejano amigo tras largos viajes y años de ausencia” (2003: 52). Sin embargo, el poema parece tener concomitancias con el machadiano poema XXXVI de *Soledades*, pese a que, hasta la fecha, no se haya tenido en cuenta:

Es una forma juvenil que un día  
a nuestra casa llega.  
Nosotros le decimos: ¿por qué tornas  
a la morada vieja?  
Ella abre la ventana,  
Y todo el campo  
en luz y aroma entra.  
En el blanco sendero,  
los troncos de los árboles negrean;  
las hojas de sus copas

---

<sup>27</sup> Por su parte, Carlos Bousoño (1985: 80) relaciona este texto con el poema XXX de Antonio Machado: “Caminante viejo / que no cortan las flores del camino”, en lo que sería una de las reminiscencias machadianas más visibles. Pero Bousoño se equivocó de poema, ya que el texto citado es en verdad el XXXIV y no el número indicado por el propio crítico. Sin embargo, pensamos que el poema machadiano que, de algún modo, resulta más visible (aun con sus grandes diferencias) en el texto de Brines es el poema I (El viajero): “Está en la sala familiar, sombría, / y entre nosotros, el querido hermano / que en el sueño infantil de un claro día / vimos partir hacia un país lejano” (Machado, 1993: 81)

son humo verde que a lo lejos sueña.  
Parece una laguna  
el ancho río entre la blanca niebla  
de la mañana. Por los montes cárdenos  
camina otra quimera (1993: 131).

Como recoge Campbell, “en el sueño profundo, declaran los hindúes, el yo está unificado y dichoso; por lo tanto, al sueño profundo se le llama el estado cognoscitivo” (1999: 202). En este sentido, esta unificación simbólica atiende al hecho, en sí, de una revelación transformadora. Pero quizás se haya perdido un tanto la referencia del poema anterior, donde el perro, en la noche, advierte una presencia extraña (exactamente igual a como lo hacía, también, en el primer poema con el protagonista-visitante). La identificación del *visitante* con ese *yo* que surge del texto nos lleva a un complejo plano de representación en el que confluyen juventud (recuerdo, fiesta y alegría) y ancianidad (presente, cansancio, sombra) es esa vida donde “casi / se repetía en él mi pobre vida” (vv. 7-8).

Con la mañana regresa la luz y, junto a ella, los recuerdos gratificantes de la juventud, aun así- recordemos- en el tercer poema apuntaba que, pese a recordar las cosas de otro modo más feliz,



siempre “hay un mismo final de desaliento” (v. 27), de ahí que esa identificación (casi a modo de imagen en el espejo) se da en lo negativo. Con su marcha, entra la tarde (edad madura) y aflora la soledad en la casa, para que, con la noche, vuelva ese discurso distanciado mediante la tercera personal- *él*-. Intenso momento de revelación que devuelve la imagen de esa despedida irremediable y a un “viejo” que está “cansando de esperar”, certificándose la irreparable pérdida de los divinos dones de la infancia y la vejez como inútil antesala de la muerte.

A partir de este poema se operará un cambio de actitud en el protagonista: dejará de sentir temor y afrontará su regreso con la aceptación que, tras esta revelación del tiempo, habrá adquirido<sup>28</sup>. En

---

<sup>28</sup> Un poema que tendrá su análogo desarrollo en “El extraño habitual” [331] de *Insistencias en Luzbel*, reiterándose muchas de las claves apuntadas, pero donde, sin duda, se ejerce una suerte de reflexión sobre lo ya escrito como experiencia testimoniada:

La casa, blanca y grande, vacía de su dueño,  
permanece. Silban los pájaros; las tapias, un olor.  
Quien regresa se duele del destierro de la casa.  
Aquí descubrió el mundo; lugar para morir.  
Anduvo por ciudades inhóspitas; en ellas aprendió  
desasimiento, y aun se extrañó a sí mismo.  
Reflexiona: ¿hube amado a la vida?  
Creyó amar el instante, y sólo amó su carne  
solitaria, o acaso amó la carne que le amó.

todo caso, ese “visitante” puede también ser fruto de una ensoñación o delirio producido por el propio desvelamiento, ya que el *yo* nunca ha dejado de estar “Arropado en las sombras” y, tras el sintomático espacio en blanco en el texto, regresa la noche como marco espacio-temporal, o como afirmaría más tarde el propio poeta: “¡Qué extraña y breve fue la juventud!” (“Los veranos” [454] de *El otoño de las rosas*).

Nuevamente, la referencia a los astros vuelve a resultar esa permanente amenaza del destino que se da especialmente en *Las brasas*, pero también en el resto de su obra como, por ejemplo, en el poema “El confín perpetuo” [461] de *El otoño de las rosas*, donde afirma: “Todo fue noche, y alumbraban astros / bellos e inútiles”, o el

---

De cierto fuera todo deseo insatisfecho,  
y la esperanza suya fue tan sólo nostalgia  
de aquello que vendría; así el futuro fue  
como el recuerdo: un fantasma de luz; y el otro,  
sombra. La casa está vacía de su dueño,  
y él llega desamado. El huerto es azahar.  
Sube las escaleras, y en la sala  
ve oscurecerse el mar, la inquieta lejanía [...]  
huésped extraño ahora de la casa, distante y no olvidado,  
recluso en el jardín, sin detenerse nunca,  
y siempre que le mira aquél le mira,  
sin sonrisa ni gesto,  
pues es ciego y es sordo, y tampoco es mortal.

poema “Pérdida del dios que fui” [483] (*La última costa*) donde “Blancas luces / en el cielo destellaban. / Y yo oscuro. / Larga noche”, etc. Para Jaime Siles los astros suscitan otra significación en el libro, pues tienen “el mismo brillo, el mismo instantáneo fulgor, que los hombres en *Las brasas* que los representan. Y cumplen, como ellos, la misma función: borrarse en la noche que los cumple y anula” (Siles, 1992: 277). En efecto, ese cielo estrellado se asemeja a una “muchedumbre de pequeñas brasas”, cercadas por la imperante oscuridad del gran Vacío; no obstante los astros no se borran con la noche, sino que emergen de ella, como signos de un conocimiento-luz- inalcanzable, ajeno y silenciado que excede a la capacidad cognitiva del ser humano: y eso es en sí la vida y el destino, de ahí que lo hagan presagiar. Como el propio poeta afirmó en poemas posteriores: “Yo miraba los astros, su hermosura, / y nada aquel espejo reflejó” (poema “La rosa de las noches” [426] de *El otoño de las rosas*), o “Aguardaban mis ojos aquí que el cielo fuera brasa / y siempre aparecerían los astros, puros, vivos, / en el mismo lugar (y antes que el hombre fuera / y que fuese la flor y el ave)” (poema “La dimisión del testigo” [484] de *La última costa*), pues “Conocemos entonces que sólo tiene muerte / la quemada hermosura de la vida”

(poema “El más hermoso territorio” [455] de *El otoño de las rosas*), etc.

Por otro lado, su proceso de conocimiento se acaba reduciendo al silencio, a la ausencia total que le cerca constantemente: nadie podrá interpretar su lucha interior, el descubrimiento final de su destino

[...] y el rumor del aire  
llega hasta el corazón, como se queda  
la soledad del polvo en una rama.  
Inclina la cabeza, y en su gesto  
nada adivinaría nadie; él  
sabe que las tristezas son inútiles  
y que es estéril la alegría. Vive  
amando, como un loco que creyera  
en la tristeza de hoy, o en la alegría  
de mañana [...] (vv. 9-18)

Ese escepticismo que le condena a la desazón interior le acaba conduciendo a considerarse a sí mismo como un “loco” (es decir, aquel que está fuera del sistema del pensamiento racional), un desadaptado para el mundo exterior, que apenas puede reconocer la diferencia entre las dos propias realidades en las que se debate (la realidad exterior y el conflicto interior).

### **3.2.2.3. LA POSESIÓN DE LOS DOS MUNDOS**

Pero también existe una primera y determinante aceptación del destino (“su fracaso lo juzga con templanza, /no se agita su pecho” [4, vv. 23-24]), pues el regreso de aquella iniciación está llegando a su fin, y el héroe comienza a dar justificación a su llamada, a su función existencial: se acaba reconociendo mortal y vulnerable- “las fuerzas van perdiéndose” (v. 22)- y empieza a comprender que la juventud, pese a su gratificante visita, no ha de volver con su luz primigenia, pues no es ella la que regresa, sino su atormentador recuerdo (que engaña al protagonista con falsas esperanzas). La enseñanza parte de ese descubrimiento interior, de la aceptación de la muerte, lo que, por otro lado, le acabará dando una nueva mirada que “reconocerá” su mundo; en este sentido, lo que finalmente se ha producido es la transformación de la aventura de la existencia como descubrimiento (juventud) en la culminación de dicha aventura como reconocimiento en la vejez:

Los ojos, soñadores, cuando avanzan  
los días y envejecen, nada nuevo  
quieren. Con lentitud baja aquel hombre,  
sale a la puerta de la casa, mira  
los campos, las alturas, los primeros  
astros del cielo, reconoce el mundo. (6, vv. 23-28)

Ahora las presencias, las manifestaciones ya no le entrañan temor, pues conoce el mundo al que pertenece y al que fue llamado para que él, como hombre, se cumpla en concordancia con su destino. Dentro de esa aceptación resignada del tiempo destructor, vuelve a generar cierta inquietud o sobresalto la figura de otro visitante al caer la tarde: “Alguien llega del bosque” (v. 29) y parece asociarse a un gigante (¿podría hacer referencia al leñador de *BDP* o a la mítica figura de Cronos?) que, para García Berrio, es una “compacta sombra invasora de la noche avanzando desde el nivel del mar hasta la cima de los montes en cuya falda está emplazada Elca” (2003: 88). Esa imagen del gigante como la gran sombra que recubre el horizonte adquiere un efectivo sentido figurativo, si no fuera por el saludo que el protagonista le confiere, tan amablemente. Si bien es cierto que, en este caso, muy al contrario que en el cuarto poema, el sujeto lírico no tiene temor, sino que, incluso, siente su visita como grata, aunque

“espera a que se aleje” (v. 35) en ese paulatino anochecer. No hay que olvidar que, tras aquel regreso donde “desmontar el tiempo cada día / le da sabia mirada” (3, vv. 15-16) ahora, este hombre que habita la casa, ya “*sabe* que las tristezas son inútiles / y que es estéril la alegría” (vv. 14-15)<sup>29</sup>, pero ese hecho de saber qué fracaso es vivir le ha dado cierta seguridad y templanza: “reconoce el mundo” (v. 28).

Esa presencia que emerge del bosque queda también reconocida, incluso se valora desde su cercanía afectiva pues, sin dudarlo, el protagonista- tan celoso del interior de su casa- “deja la puerta abierta, le saluda / con dulce voz, y espera a que se aleje” (vv. 34-35) ¿podemos estar, nuevamente, ante una sorpresiva irrupción de la juventud- vista ahora desde la aceptación y la serenidad emocional-? Ciertamente, la interpretación de esta presencia como un nuevo correlato de dicha figura- según apuntamos en el punto 3.1.3. del presente trabajo- se nos presenta más hipotética que veraz y, por tanto, tan sólo podemos dejar apuntado la única coincidencia que existe en cuanto a su representación (elementos como el bosque, la luminosidad

---

<sup>29</sup> Nótese la curiosa coincidencia entre el número de versos en los que el hecho de “saber” aparece en el poema: entre los versos 14 y 16.

que se le confiere, sus visiones, etc.), constatando, por otro lado, esa sugerente expresión que predomina en el poemario.

El séptimo poema es, como su índice numérico indica, cumplimiento de un ciclo vivencial. La aventura llega a su fin y el héroe se prepara para marchar ya hacia la reconciliación consigo mismo: una vez ha perdido el temor al conocimiento de su auténtica razón de ser, nada le inquieta mientras afronta su última contienda, que es la venida de la muerte. Los augurios o señales del perro se vuelven a repetir al comienzo del poema cuando se presiente la llegada de la propia muerte, como ya había quedado en el poema número 4 (pero que también había sido mencionado en el primer poema, justo cuando ese “alguien” llega al umbral de la casa:

Cruza la diminuta puerta. Llegan  
del campo aullidos, y una sombra fría  
penetra en el balcón y es un aliento  
de muerte poderosa [...] (1, vv. 20-23).

Pero en este caso, el ladrido del perro se entremezcla con una alegría que el protagonista comparte en su interior:



Ladridos jadeantes en el césped  
le hacen mirar, con el calor el día  
va rodando a su fin, y de las rosas  
sube un olor y una inquietud constante.  
En el silencio rueda la alegría  
súbita de los perros. Y él entiende  
esa felicidad, el desvarío  
que ellos muestran. Hermosa fue la vida  
cuando el cuerpo era joven, y el deseo  
la costumbre inicial de cada hora (vv. 1-10)

No extraña que éste poema comience, de nuevo, con la imagen de un perro alertando una extraña presencia: cabe recordar cómo acabó el poema anterior y advertir que, detrás de cada figura misteriosa, siempre alientan esos ladridos de perro. No en vano, ya en el presente poema parece anunciarse un encuentro erótico-amoroso a partir del verso 12, aunque no demasiado especificado como acontecimiento real, así que pudiera ser otra de esas *ensoñaciones* señaladas por García Berrio (2003) “Echa su vida atrás, desnuda el cuerpo / delante de otro cuerpo...” (vv. 13-14). Un amor que, lejos de su constancia, se muestra como reminiscencia de la juventud perdida, de una pasión ya agotada como iniciación y descubrimiento. De hecho, una compleja proyección temporal aflora detrás de ese

pensamiento del joven (edad que realmente tenía Brines en la época de escritura), viéndose a sí mismo “vencido en la vejez y desamado” (v. 19) ofreciendo, contra este destino ya presentido y proyectado, una mayor carga amorosa que, sin embargo, resultó insuficiente, confirmándose, en consecuencia, aquel pensamiento proyectado de antemano: “y apresura / un llanto fervoroso” (vv. 33-34), mezcla de celebración y de profunda tristeza. Es, en parte, otro modo de reencontrarse con la juventud- el afán descubridor impulsado por el deseo- que, dentro de la creciente oscuridad, advierte la ilusoria presencia de “frescas voces / llamándose” (v. 28), como si aquella figuración de los jóvenes en *BDP* se retomara ya en estos versos, haciendo una clara localización de la juventud.

Deseo y realidad acaban ciñéndose en un solo orden y bajo una estabilidad emocional y aceptación estoica que, en gran medida, recuerdan los dos versos iniciales del poema que abre el libro: “Habrá que cerrar la boca / y el corazón olvidarlo” (vv. 1-2). El hombre alcanza su serena autocontemplación como cumplida existencia cuando va depurando su imagen hasta simplificarla al máximo, es decir, hasta desnudarla de todo el conocimiento perentorio que en un principio creyó que le había guiado firmemente hacia la esencia de la

existencia del hombre. En este sentido, para embarcarse libremente hacia la última morada (la del conocimiento supremo que nunca será revelado) el protagonista deberá despojarse de todo apego material y de toda pasión efímera en un gesto engañosamente místico de entrega total a las fuerzas purificadoras del espíritu:

Un aire corto llega desde el mar  
y ha alargado la sombra de los montes.  
Echa su vida atrás, desnuda el cuerpo  
delante de otro cuerpo, y unos ojos  
le buscan y él los busca.  
En el amor era veloz el tiempo,  
iba pronto a morir, y en vano el joven  
pensaba en la vejez y desamado.  
Entonces su victoria  
era querer aún más, con mayor fuerza  
[...]

Ya no lucha la tarde y se hace rosa  
la luz en su cabeza pensativa.  
Llegan, desde el camino, frescas voces  
llamándose. La casa, oscurecida,  
se ha perdido en los árboles, y él oye  
el dulce nacimiento del amor,  
escucha su secreto. Ya de nuevo  
vive su corazón, y el hombre tiembla,  
siente cargado el pecho, y apresura  
un llanto fervoroso (vv. 11-34).

#### 2.2.4. CUMPLIMIENTO FINAL DEL DESTINO

Por último, el poema que cierra *PVV* (en el que, dicho sea de paso, queda descargado todo el significado central del libro, es decir, toda la *unidad de sentido- unidireccional-*) es el número 8. Si valoramos aquellas notas anteriormente desarrolladas en las que se entendía este poema como punto de ruptura formal (combinación de heptasílabos con endecasílabos), y aplicamos su llamativa excepcionalidad con una óptica más ajustada a la significación y a la funcionalidad- *incidencialidad-* que este poema tiene no sólo con el resto de poemas que conforman *PVV*, sino con el conjunto de la obra, pronto observaremos que ejerce la función de eje o frontera de dos ciclos bien definidos: los siete primeros poemas de *PVV* y los siete poemas que conforman el cómputo de *BDP*. Es, pues, un punto céntrico (sin pretensión de estructurar simétricamente el texto, al menos en su nivel más constatable), que, por un lado cierra la aventura del descenso, mientras que, por el otro, abre un diferente modo de percibir la aventura existencial del ser humano como ascensión:

Le detuvo la noche,  
la transparente oscuridad del cielo  
caía en la colina.  
Sintió en el pecho el bosque,  
la fuerza incontenible de su altura,  
y el paso de la sangre.  
El hombre es una fuente, se decía,  
cerrada, más oculta  
que el fuego de la tierra.  
y miraba las luces,  
la ciudad esperaba su regreso.

Amó feliz. Lloraba.  
Y oyó. Iban los aires por las hojas  
altos, locos los grillos,  
y oyó el empuje de su sangre, fuerte  
como un golpe de mar.  
Oyó la lucha sorda de la luna  
penetrando en el bosque, más arriba  
el roce delicado de los astros,  
y abrió los brazos, y ensanchó su pecho  
desolado, nocturno,  
y le invadió la tierra,  
y el bosque, el viento, le invadió la madre.  
Y tuvo buen sabor de su regreso.  
Después miró sus manos  
grandes, fieles, desnudas,  
y en ellas ocultó su quieto rostro.

Presentía ya el alba,  
y, libre, alzó la voz,  
dejó su grito en el azar del viento,  
se pobló la colina de rumores  
estremecidos, largos.  
Lejos, dormida, la ciudad temblaba.

La noche adquiere ese valor referencial propicio para la revelación: la aceptación total del destino como muerte y pérdida de aquellos dones de la juventud, aunque añadiéndose un espacio más: la ciudad<sup>30</sup> referenciado desde una lejanía indiferente y olvidadiza. Este

---

<sup>30</sup> Algunos comentarios de Brines resultan, no sólo reveladores, sino también auténtica complementación de significado con respecto al texto poético. En todo caso, nos ha llamado la atención unas palabras del poeta que son, por lo menos, una factible justificación a esa imagen de la ciudad, estremeciéndose a lo lejos: “Se observa en mi poesía que el entorno urbano ha ido adquiriendo mayor fuerza cada vez como corresponde a un hombre que habita en la ciudad, pero no por ello ha disminuido la importancia que siempre ha tenido en mi obra la contemplación de la naturaleza. Hay en aquella un lugar que aparece sin interrupción, aunque pocas veces viene señalado por su nombre: Elca. Es un término del campo de Oliva, el pueblo donde nací. Se trata de una casa, blanca y grande, situada en un ámbito celeste de purísimo azul y rodeada de la perenne juventud de los naranjos. Domina desde una ladera, sin altivez, un ancho valle, abierto al mar, y mira la agrupada y densa sucesión de unas desnudas montañas que se hacen de plata antes de llegar al solemne Montgó. Este, como una vieja divinidad, alarga su cuerpo en perezosa e intemporal siesta, y ya dentro de los azules marinos recibe su definitivo bautizo: cabo de San Fernando. Reposo a sus pies, en su plexitud mediterránea (romana, árabe y cristiana) el puerto y la ciudad de Denia. Durante muchos veranos sus nocturnas y lejanas luces aparecían, para el cuerpo solitario del adolescente, como una urgente e imposible llamada” (1995:16).

De tal modo que, nuevamente, una imagen- fuente de la experiencia vivencial del poeta- se transforma en imagen literaria, con su propio sentido y realidad dentro del texto. Sin embargo, ya podemos delatar esa creación interior del “mito” de la lejana *tierra prometida* anhelada como

poema final marca, ante todo, el reencuentro final con el origen- “le invadió la madre”- que es la tierra en la que su origen tiene naturaleza divina. De nuevo se referencia- como en el poema inicial- al regreso y cómo esa aceptación de la muerte acaba otorgándole una libertad que se le negaba. Con la llegada del alba vuelve a certificarse la realidad del ser: el silencio, frente a la memoria- azarosa-. Se cierra así el ciclo del regreso frente al Olvido, preciso y necesario, de la aventura, centrada en la ciudad.

Pero ya se constata la irreversibilidad auténtica del hombre: sólo regresa al espacio, pero no al tiempo. Ya vemos, pues, cómo la esclavitud se identifica con el deseo (que, paradójicamente, viene a ser una liberación del instinto) de sentirse eterno, de querer resistir a ese férreo marco de la temporalidad: una concepción que en libros posteriores desarrollará, como en *Aún no*, donde “Mira la estela silenciosa el hombre: / es sólo de los vivos el deseo / de la inmortalidad” o “aceptad el vacío que vendrá” (del poema “Alocución pagana” [240]) en un gesto de abandono a la Nada, ya postulado en

---

espacio de la aventura, de la subversión de los valores que, no obstante, no deja de ser una “ilusión de la adolescencia” que, con el tiempo y su postrero desengaño perderá esa “aura” mítica, aunque dejará intacta su imagen como ámbito ciertamente característico de su obra.

*Las brasas*. La muerte es, en este sentido, un permanente “no-regreso” para el individuo (ajeno al signo del *morir/renacer* característico de la Naturaleza), por lo que nunca será entregado al hombre el elixir redentor de la verdad y del orden emocional, en conciencia; en este sentido, esa ciudad (símbolo del caos, del anonimato y de la aventura) seguirá sumida en su desconcierto, en su velada conciencia de la existencia anónima que, desde unos ojos distantes, se muestra como un conglomerado de luces confundidas entre sí, enlazando, de nuevo, con la cita que abre el libro: “*Alguien ve siempre una muchedumbre de pequeñas brasas*” y que, en cierto sentido, redunda sobre la idea de la repetición (sólo parcial en cuanto al ser humano) del tiempo histórico, de la realidad existencial que, pese a los años y sus períodos, es siempre la misma, al igual que el misterio de la muerte seguirá siendo siempre el mismo. Encontrado el destino personal que representa su vejez- aquel “vivir en soledad y desamado”- y aceptado como cumplimiento de una premonición anterior, el héroe rehúsa de su postrero e injustificado regreso a un mundo en el que- ahora- se sentiría extraño, pues la aventura ya no sería propia de su condición (el tiempo dolorosamente le ha restado esa capacidad de riesgo y de voluntad descubridora) porque su recurso sólo es la meditación que



únicamente le puede llevar al progresivo reencuentro con su esencialidad y sus valores como individuo. En definitiva, el destino del ser humano, en cuanto ser temporal y transitorio carente de divinidad, es vivir los momentos acorde con sus posibilidades para que pueda liberarse de la nostalgia y del dolor que supone reconocer el final de la vida. La esclavitud, pues, es el deseo (y la creencia) de sentirse eterno, de querer romper el férreo marco de la temporalidad que divide a la vida en diferentes momentos (niñez, juventud, madurez y ancianidad) con necesidades y condiciones también diferentes. Finalmente- y en este punto su aceptación confiere cierto valor testimonial al poemario- el sentido final de la muerte quedará, para siempre, inscrito en el propio silencio que el héroe dejará tras su fusión con la madre-tierra (símbolo arquetípico del origen), errante en ese “azar del viento” cuyas connotaciones *metapoéticas* parecen ser perceptibles a nuestro entender y acaso puestas en relación con algunos poemas posteriores como en “El porqué de las palabras” [372] de *Insistencias en Luzbel* por ejemplo), pues detrás de esa nimia señal que deja el héroe como reconocimiento (por parte de los “demás”), existe la escritura como último testamento que confirma, en este caso, ser una señal de vida capaz de romper la acotación del tiempo y del

espacio (“se pobló la colina de rumores”), aunque la confianza en su trascendencia se reduzca a entender su herencia *poético-vivencial* como simples “rumores estremecidos”, ya que hasta la palabra es incapaz de escapar a su esencial temporalidad. Aunque estos rumores estremecidos también enlazan con esa atmósfera intuida, e incluso, en cierto modo, esotérica, misteriosa (anuncios de perros, de los astros, presencias, encuentros espectrales, etc.) y enigmática si nos atenemos al profundo rechazo que Brines siente hacia cualquier tipo de manifestación extracorporal. No obstante, el aura de revelación, de religiosidad, queda salvaguardada por esta escenificación permanente de lo espiritual en la visión material y materialista que lo sustenta, siendo, finalmente, la poesía la que crea y genera este mismo aura desde su revelación indagadora.

Haciendo una breve recapitulación de los textos, comprobamos cómo el primer poema nos sitúa ante un regreso al espacio propio de la infancia: “Entra un hombre sin luz y va pisando / los matorrales de jazmín”. En los seis poemas restantes también puede constatarse esa conciencia temporal y el irreconciliable encuentro con lo pasado, visto ahora desde el conocimiento adquirido por la aventura iniciática, como, por ejemplo, en el poema “Está en penumbra el cuarto...”

donde afirma, “No repite / los hechos como fueron, de otro modo / los piensa, más felices” (vv. 21-23) pues el reconocer la pérdida de la infancia y el paulatino empobrecimiento del *yo* le lleva a contrastar los dos mundos adquiridos a través de la aventura: el de la plenitud y el de la privación, siendo conocedor (sujeto de la experiencia) de ambos. O, como ocurre en el poema “Con los ojos abiertos...”, donde también afirma: “Reposa / su mano por el pelo blanco, siente / que el tiempo ha sido duro” (vv. 21-23), donde, nuevamente, vuelve a coincidir en el número de versos en el que aparecen tales referencias. Hasta dar con la aceptación del hecho en sí del regreso como cumplimiento final del destino, e incluso la directa referencia al acto del regreso como un reencuentro con el todo, como ocurre en el último poema de esta parte, donde afirma: “y abrió los brazos, y ensanchó su pecho / desolado, nocturno, / y le invadió la tierra [...] Y tuvo buen sabor de su regreso” (vv. 20-22).

Pero, además, existe una aventura ejecutada en el propio interior del protagonista: la búsqueda de la identidad, el reconocimiento de sí mismo como realidad existente que le conduce, paradójicamente, a una desrealización de dicha identidad, incluso proyectada en el *no-ser* futuro como ocurre en el poema “Está en penumbra el cuarto...”

donde “Nunca nadie / sabrá cuándo murió, la cerradura / se irá cubriendo de un lejano polvo” (vv. 39-41). Una aventura (secundaria) que no resulta ser dinámica, ni se efectúa sobre la base de la acción, sino a través de la meditación y la reflexión, ya que ese retiro o regreso es un signo más de un ciclo que lo enmarca dramáticamente bajo los límites de un destino temporal pues “la vida se convierte en un difícil tránsito cuyo único punto de referencia aparece al final” (Martín, 1997: 69). Es, paralelamente, un *descenso* (o conciencia de ello) de orden cognitivo marcado, sin embargo, por la inutilidad del mismo frente al destino final que le depara: “Meditación inútil, cuando pronto / dejará de vivir en esta casa / y olvidarán su nombre” (vv. 19-21). Lo que, por otro lado, no lleva al sujeto a la negación de la belleza de la vida ni al rechazo del propio gesto de la meditación, sino que se muestra escéptico sobre la repercusión que ésta tendrá a fin de cuentas ante ese poder impenitente del tiempo, pues ante la Nada que siempre ve amenazante y próxima, el protagonista percibe su fracaso cognitivo, su equiparación forzada y la debilidad del pensamiento frente al ser verdadero de las cosas (Martín, 1997: 105).

Sucesivamente, esta aventura (reducida a su fase final) de naturaleza puramente contemplativa y rememorativa va a hacer

alusión a aquella más intensa experiencia (aventura principal añorada) del ir descubriendo frente al ir recordando. Un viaje hacia sí mismo que estará, a su vez, articulado sobre tres ejes:

(i) el pasado, mitificado como espacio de plenitud que, al ser recordado, devuelve por momentos la esperanza;

(ii) el presente, que le ha llevado al abandono de todos aquellos donde la juventud e incluso de la propia aventura (visualizada en la imagen de la ciudad como espacio heterogéneo donde se combina lo efímero, lo erótico, lo placentero, etc.)

(iii) el futuro, que es la muerte en cuanto reencuentro con la nada, pero asimilada con cierta naturalidad y también con temor y duelo.

Tres aspectos que se rigen siempre bajo la más estricta soledad, quebrada, únicamente, por una serie de personajes secundarios (personas o animales) que entrañan también cierto misterio y sorpresa en el lector: forman, más bien, parte de algún tipo de *señal* orientativa

para el protagonista, como extraños mensajeros que dan un grado de dinamismo al poema. Por ejemplo, la presencia del perro ladrando- *factor incidental* de primer orden- en los campos al comienzo del cuarto poema (como ya hubiera ocurrido en el primer poema también) llama la atención porque vaticina un hecho “extraordinario” que incomoda e inquieta al personaje: “Con los ojos abiertos alza el cuello / para ladrar [...] Alguien oye / que la vida se va, y acobardado / late su corazón enfermo” (vv. 1-2, 9-11). Así al escuchar ese ladrido proveniente del oscurecido campo (también entonado desde la soledad) admite el carácter de vaticinio inmediato de muerte a lo que interpone la casa como refugio frente al misterio que guarda esa nocturnidad exterior. Con el silencio acaba volviendo la calma y el personaje, al fin, puede proseguir el descanso en su retiro.

Otra presencia misteriosa va a resultar igualmente sorprendente: en el quinto poema hace aparición un visitante (la juventud). Éste, pese a ser identificado por su benévola naturaleza, también aparece cansado y con una “débil / luz en los ojos” (vv. 5-6). Su presencia quiebra por unos momentos la soledad y por eso, no obstante, su visita es una “fiesta de alegría” (v. 14). Es el reencuentro, como dijimos, con el *yo* por parte del protagonista: el ser que era y es en un mismo punto

de encuentro y de diálogo (ficticio y sólo referenciado como acción). Este trascendental reencuentro con una mismo o con un espejo infiel, acaba dando seguridad al protagonista, así que aquellos signos desveladores que presentía como amenazantes, pasan a verse con naturalidad y aceptación (certificación del destino, tenencia de los dos mundos), de tal modo que incluso los ladridos de los perros son entendidos y tomados de manera diferente, como ocurre en el séptimo poema: “En el silencio rueda la alegría / súbita de los perros. Y él entiende / esa felicidad” (vv. 5-7). Además, ya en el sexto poema, otra figura desconocida hace aparición; sin embargo, resulta ser una presencia reconocida y gratamente aceptada por el protagonista: “Alguien llega del bosque [...] Él conoce / quién es, toca la sombra del gigante, / le sonrío [...] le saluda / con dulce voz, y espera a que se aleje” (vv. 28, 30-33), referencia muy clara a la figura mítica de Cronos en su avance por la realidad contemplada. Unas apariciones que llaman la atención por su alternancia en el texto: *visitante-perros-perros-visitante-visitante-perros* (poemas 1, 4, 5, 6, 7) lo que equivale a una simetría interna especialmente curiosa, como si estuviésemos ante la escenificación de ese *regreso*, donde el dinamismo, la interrelación de los actos y los gestos (e incluso el decorado de fondo)

tuviesen cierto valor escenográfico muy acorde con aquella “Composición de lugar” loyolana<sup>31</sup>.

En último lugar, el poema que cierra *PVV*- “Le detuvo la noche”- se ajusta al definitivo reencuentro con el origen: “le invadió la madre” (v. 24), de modo que, con la fusión total alcanza ese grado de libertad esperado, dando legitimidad y sentido conciliador al regreso. No obstante, atiéndase que de un modo paralelo se establece otro “no-regreso” a la ciudad, como espacio de la aventura y del descubrimiento, de las pasiones. Aceptación del exilio que somete el tiempo al hombre: “Lejos, dormida, la ciudad temblaba” (v. 34). Por lo que ese peregrinar existencial se acaba certificando como único e irrepetible, y es esto lo que le confiere dramatismo, pero también belleza e intensidad. Como recuerda Francisco José Martín, ese “silencio del mundo quiere significar el total y completo aniquilamiento al que el destino humano ha de postrarnos” (1997: 102). En ese silencio tan lejano y ajeno de la ciudad visualiza Brines la antesala de ese gran Vacío que espera al hombre tras la muerte.

---

<sup>31</sup> Discrepamos con la apreciación de García Jambrina sobre los *perros*, pues éste piensa que sólo sirven al autor para objetivar el desamparo del hombre (2000: 266). Pero no es su única acepción, ya que también tienen ciertas connotaciones de augurios y jovialidad según los poemas referidos.



### 3.2.3. “El Barranco de los Pájaros”: la ascensión del *homo viator*

#### 3.2.3.1. APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURA DE VIAJE

Aparte de la evidente interrelación interna que existe entre los siete poemas que componen esta segunda parte del libro, cabría rectificar algunas opiniones que afirman la autonomía de *BDP* dentro del libro (Manrique, 1995: 293-328); es decir, su considerada no correspondencia directa con la temática general en favor de una lectura de signo autobiográfico, con los equívocos que esto puede conllevar en lo que a poesía respecta. Y decimos “rectificar” porque, ni mucho menos, esta segunda parte rompe con la continuidad estructural que define al libro: primero, porque se repite el esquema de la aventura iniciática, igualmente en su sentido inverso (ascensión, viaje *hacia*), pero con idéntico proceso de desposesión y

desgaste de los bienes iniciales (y elementales) al final; en segundo lugar, la perfecta relación que este capítulo mantiene con las otras dos partes del libro, bien debido a la continuidad de su temática, o bien por las notas autorreferenciales- *factores incidentiales* o *adyacentes* según el caso- que aparecen insertadas en el texto y que dan, en este sentido, cierta ilusión de continuidad en lo que ya hemos entendido como una coherente y coordinada *unidad de mundo*. Y, en tercer lugar, porque en su tono descriptivo (las correspondencias analógicas entre el estado interior y el mundo exterior) se continúa con la proyección emotiva del paisaje, de claro matiz simbólico, como auténtico co-protagonista del drama de la existencia humana, tal y como ya lo definió Alejandro Duque Amusco: “En *Las brasas* es quizás donde se advierte más fácil la sensorialidad de la poesía, pues, en ese libro el paisaje, sentido y vivido con honda impresión de espíritu, llega a ser co-protagonista en el drama humano” (1979: 56), sin olvidar que también José Olivio Jiménez había afirmado como nota característica de *PVV* a ese viejo-aislado y solo- “siempre situado en un mundo natural pletórico de belleza y aromas; rodeado, siquiera a alguna distancia, de las hermosas realidades de un armonioso paisaje;

o al menos, nostálgico de ese paisaje sobre el que algún día movió su vida” (Jiménez, 2001: 39).

Sin duda, cuando nos referimos a la estructura literaria del viaje nos asaltan infinidad de obras de referencia- clásicas o más recientes- que han fundamentado su desarrollo en el hecho en sí de la experiencia de ese viaje. No obstante- y siendo Brines el autor estudiado- resulta imprescindible traer a la memoria el emblemático poema de Kostantino Kavafis, “Ítaca”<sup>32</sup>, en el que afirma (en sus versos finales):

Ten siempre a Ítaca en la memoria.  
Llegar allí es tu meta.  
Mas no apresures el viaje.  
Mejor que se extienda largos años;  
y en tu vejez arribes a la isla  
con cuanto hayas ganado en el camino,  
sin esperar que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te regaló un hermoso viaje.  
Sin ella el camino no hubieras emprendido.  
Mas ninguna otra cosa puede darte.  
Aunque pobre la encuentres, no te engañará Ítaca.

---

<sup>32</sup> .- Kavafis, Kostantino (1997): *Poesías completas* (edición de José María Álvarez). Barcelona. Orbis Fabbri. pp. 46-47

Rico en saber y en vida, como has vuelto,  
comprendes ya qué significan las Ítacas.

El viaje, pues, como transformación no culminativa, sino en proceso; es decir, como paulatina revelación en cada jornada y no en su fin; casi en un antimaquiavélico planteamiento del mismo. Aunque en la *visión de mundo* brinesiano existe otro poema que condensa y sintetiza- acaso antecede como referencia- aquello que desde el *BDP* se nos intenta transferir, pues no en vano su autor, Francisco de Quevedo, ha sido quizás el “filtro” por donde Brines *descubrió* esa concepción trágica de la vida de estirpe barroca (Andújar, 2002: 30):

## VIII

DESCUIDO DEL DIVERTIDO VIVIR A QUIEN LA  
MUERTE LLEGA IMPENSADA

Vivir es caminar breve jornada,  
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,  
ayer al frágil cuerpo amanecida,  
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que, siendo, es poco, y será nada  
en poco tiempo, que ambiciosa olvida:  
pues, de la vanidad mal persuadida,  
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento  
y de esperanza burladora y ciega,  
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,  
y, sin moverse, vuela con el viento,  
y antes que piense en acercarse, llega (1997: 13).

Muchos son los estudiosos que se han dedicado al viaje en la literatura occidental como *esquema*, mítico, organizador de un texto dado. Ahora bien, nosotros no planteamos aquí su total desarrollo crítico, pero sí apuntar las claves más singularizadas y singularizadoras de la estructura de viaje (*protoviaje*) en su modelación histórica, y cómo Francisco Brines hace uso de ese esquema para revertirlo y singularizarlo con su voz lírica y su *visión de mundo*, con el fin de emocionar al lector no desde la previsibilidad de la forma, sino desde la irremediabilidad del contenido (aquello que viene a representar en cuanto estructura de desarrollo).

Si bien, en un principio, el libro de viajes pudo entenderse como una manifestación personal (con raíces en el género epistolar) o incluso como valioso material historiográfico, la posible ficción de

orden literario- según López Estrada- “pudo matizar y aun desviar el libro de viajes. Y de la misma manera la creación novelística pudo aprovechar el recurso de los viajes para enriquecer su contenido” (2003: 139). En esa mezcolanza de ficción y experiencia radica su evolución como subgénero literario (García Berrio / Huerta Calvo, 1992: 146) y la base de su tipología interna<sup>33</sup>, conformada por:

- 1.- El viaje al otro mundo
- 2.- El viaje comercial y de exploración
- 3.- El viaje religioso
- 4.- El viaje diplomático
- 5.- El viaje descriptivo
- 6.- El viaje entretenido
- 7.- El viaje como descubrimiento
- 8.- El viaje como evasión
- 9.- El viaje cultural
- 10.- El viaje fantástico

---

<sup>33</sup> A la clasificación apuntada, efectuada por Francisco M. Mariño y María de la O Oliva (2004), debemos contraponer la propuesta por Leonardo Romero Tobar (2000), reducida a sólo tres tipos: viaje *informativo*, *formativo* y *preformativo*. Las dos clasificaciones nos resultan igualmente válidas en todo caso.

- 11.- El viaje ideológico
- 12.- El viaje como autoconocimiento
- 13.- El viaje imaginario
- 14.- El viaje como búsqueda inconsciente

Como reconoce Domenico Nucera, “la literatura de viajes por su misma naturaleza está acostumbrada a traspasar confines. Más bien es precisamente éste su primer carácter: cruzar la frontera para ver qué hay al otro lado, comparar lo interior con lo exterior, el aquí y el allá” (2002: 243). El viaje, en definitiva, como búsqueda del “otro” y “de lo otro”: dentro de la uniformidad del mundo, existe una diversidad producida por el individuo en su acción viajera. Este chocar de visiones produce una experiencia, efectiva, en el sujeto, de modo que el viaje no sólo significa un *recorrer* hacia el *no-yo* externo, sino también un ahondar en el *yo* interno en cuanto alteridad inusitada y horizonte inexplorado. Como recuerda Marta Haro, el estudio de los *libros de viajes* revela que, en su mayoría, suelen encerrar una finalidad de obtener “saber, o cuyo resultado, en última instancia, es la adquisición de conocimientos destinados a la formación ético-moral del individuo” (1993: 59). En consecuencia, este *viaje sapiencial* (más

o menos explícito en su finalidad) acabaría ciñéndose al trayecto iniciático de aquello que Campbell, con anterioridad, ya había definido como *aventura del héroe* en cuanto “separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido” (1999: 39-40), donde el viaje acaba equiparándose en *transformación*, ya no tanto física como psicológica o incluso en su rol (*mensajero, enviado*, etc.), pues en él- el sujeto de la experiencia- operan factores de muy diversa índole a los estrictamente geográficos o factuales, pues como recordaba Claude Kapper:

Es inútil preguntarse si el libro de viajes constituye un género literario: desde la *Odisea* hasta la novela de *science-fiction* del siglo XX (viajes en el tiempo, en el espacio, a través del cuerpo humano, etc.) pasando por Luciano [...], la abundante literatura de viajes reales o imaginarios responde a nuestras necesidades. A lo largo de la historia del hombre, el viaje, el libro de viajes, son vehículos ideales de sueños y mitos ¿Cómo, pues, ignorar sus aspectos estéticos?

[...] Si el viaje es fácilmente proclive a lo maravilloso, es porque la partida hacia lo desconocido es un momento esencial de la aventura humana. El viaje supone, a la vez, un cierto número de datos reales y un



gran componente extraordinario, en el sentido primordial del término. El cuento fantástico reúne también tales características [...] Pues lo que hace avanzar al mundo, lo que le hace pasar de la inmovilidad primera al movimiento y progreso, es una separación inicial: separación del cielo y de la tierra en los mitos cosmogónicos; separación de Dios y de los hombres. De tal hecho se deriva un *estado inestable entregado al azar de las aventuras, pero sobre el cual el hombre tiene un cierto control*. Son, exactamente, las características del viaje: el viaje es ruptura, y esta ruptura engendra el peligro [...] el viaje conduce al individuo hacia un conocimiento superior del Mundo, del Hombre y de sí mismo. El viaje encierra un mensaje: el mensajero (que no podría ser otra cosa que viajero) es el intermediario, desde tiempos inmemoriales, entre el secreto de los dioses y de las cosas y los hombres. De este modo, lo desconocido se entrega a la humanidad (1986: 79 y 88).

La visión (entregada al azar del descubrimiento) y la reflexión (control del viajero) serían instrumentos imprescindibles, en definitiva, del viaje. No obstante, y según indica Romero Tobar, el viaje implica una relación del viandante con el espacio físico en el que se desenvuelve su experiencia (2000: 223). Espacio físico, pero también espacio imaginario si dicho viaje acontece en el interior del

sujeto; en ese sentido, el espacio acabaría dotándose- y representándose- de cargas simbólicas de implicaciones más tópicas- *locus amoenus*, *locus eremus*, etc- o con referencias, también simbólicas, más personales. De hecho, la dimensión simbólica del viaje ha sido el gran portal para su ingreso en la literatura de todos los tiempos (Carrizo, 2002: 344).

Como sostiene Sofía Carrizo, en la *literatura de viajes* resulta innegable que las descripciones “son tan importantes en la construcción del discurso como las narraciones. Estas descripciones, en algunos casos, llegan a alcanzar cumbres que se constituirán en modelos para la literatura de los siguientes” (2002: 345) y que acabaría desembocando en los tópicos de espacio (Azaustre / Casas, 1997: 59- 64). Y es esta perspectiva- subjetiva u objetiva- la que para Carrizo sería la nota distintiva entre *literatura de viajes* y *relato de viajes* respectivamente: la primera tendría como referente la ficción, la perspectiva del viandante, la interiorización; la segunda, en cambio, (aun sin negar algún atisbo de ficcionalidad) presentaría un fuerte componente informativo y documental, aunque a la hora de aplicar esta distinción a los textos posiblemente no se lleve a efecto tan claramente como lo plantea, en principio, Sofía Carrizo (2002: 344).

Por tanto, tenemos como notas caracterizadoras del *viaje* la transformación que implica el conocimiento adquirido y la descripción, con una o varias funciones a lo largo del texto. Dos rasgos que en el *BDP* se acaban cumpliendo (transformación irreversible del *yo* y revelación de un espacio simbólico) modélicamente. Ahora bien, ¿dónde encajar *BDP* en la tipología ya señalada y bajo estas determinaciones básicas? Si seguimos las indicaciones de Francisco Manuel Mariño y María de la O Oliva, bien pudiera incluirse- sin que ello conlleve exclusión alguna- en el viaje como *autoconocimiento* y en el viaje como *descubrimiento*. Según la valoración propuesta por Romero Tobar, sería solo un *viaje formativo*.

Como ya dijimos, el concepto de viaje resulta inherente al ser humano en tanto condensa simbólicamente ese ciclo de búsqueda, evolución y desarrollo de su identidad (físico y psíquico), de ahí- como recuerda José Manuel Barrio- que la evolución del ser humano

se forje en la acumulación de experiencias antropológicas de índole grupal e individual, basadas en la *supervivencia física*, de la que derivarán a la par, por fusión con la propia esencia de la naturaleza circundante, los factores religiosos y rituales, que

marcarán el camino a la búsqueda de la *supervivencia espiritual*. Toda esa huella experiencial y cultural, en su más amplio sentido, quedó biológicamente impresa en lo que Jung llamó el *inconsciente colectivo*, que afecta universalmente a todos por igual y el poseer precisamente una génesis común en lo que nos identifica como raza humana (Barrio, 2004: 181).

El objetivo resultaba ser la plasmación de esa “repetida” transformación operada en el tiempo en cuanto iniciación- ritual- hacia un conocimiento tras previa superación de una serie de pruebas (desdichadas, angustiosas), selectivas que determinaron la calidad del ser humano (en su individualidad), su fortaleza como raza y su capacidad de superación, siendo, pues, una evidente constatación de su supervivencia, ingenio, sapiencia y experiencia. La dotación de estas cualidades vendría a dotar al hombre de honorabilidad y sabiduría respetable. En este sentido- y retomando el estudio de José Manuel Barrio- desde la perspectiva mítica y arquetípica, el viaje acaba provocando un “crecimiento interior y un desarrollo individual, una experiencia y unos dones de conocimiento que proporcionan a quien lo experimenta una nueva visión del mundo” (2004: 188). En el *BDP* precisamente se muestra el sentido inverso de este crecimiento

(desarrollado ya en *PVV* y en *OMV*), que el viaje no será una suma de dones, sino su resta, el menguamiento del ser hacia la *no-forma*, el *no-conocimiento*, el *no-ser*. En efecto, se adquiere una nueva visión, pero sólo si entendemos que se constata un paso de lo hímnico a lo elegíaco y que esta evolución conlleva, al fin, una actitud desengañada y escéptica. He ahí el sentido tan personal del *viaje* en Brines. Sobre todo en *Las brasas*, pues, como recoge Jean Chevalier, el viaje, en su gran aceptación, se resume “en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual” (1999: 1065) y (salvo si este viaje se toma como un perfecto rechazo de uno mismo) su valor simbólico siempre viene marcado por el enriquecimiento (de una a otra manera).

También en la tipología del *viaje como descubrimiento* detectamos en *BDP* una escéptica variación final. Como recuerda José Luis de la Fuente, este adentrarse en la aventura hacia una tierra nueva, inexplorada, de connotaciones mágicas y míticas encierra de doble configuración del mundo: por un lado, el viejo mundo, agotado como ideal, como utopía; y el nuevo, seductor y donde la eternidad (en cuanto representación) suele jugar un papel fundamental. Por lo que el mito (encerrado y virgen en ese “nuevo mundo”) dejaría de

representar su pasado y entraría a formar parte del presente en ese rito de cruzar el umbral de ambos mundo. Así,

los relatos de cosmógrafos, historiadores y viajeros trataban de hallar el *antídoto* a esa maldición de la mortalidad. El mito de la inmortalidad que se conserva en algunas crónicas de Indias obedece a la nostalgia por los tiempos en que se creía el mito como reflejo de una realidad pasada y el hombre vivía en la confianza de que una vez sí que pudo ser inmortal y eludir el fin (De la Fuente, 2004: 138).

Pero el *BDP*, también orientado hacia la expectativa de un “nuevo mundo” (aunque más hacia su continuidad que hacia su cambio o descubrimiento) va a resultar, de nuevo, otra derrota: la transmutación resulta a la inversa, pues se pasa de aquel espacio de lo mágico y eterno a aquel “viejo mundo”, carente de utopías y de hallazgos, imperando, con ello, el pensamiento barroco desencantado, sobre todo el de Quevedo (1997: 9) si recordamos el poema VIII con el título “Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte” donde afirma: “Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado” (1997: 9); igualmente en el poema

“Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida”, Quevedo afirma “la vida nueva, que en niñez ardía, / la juventud robusta y engañada, / en el postrer invierno sepultada, / yace entre negra sombra y viene fría” (1997: 10). También en el soneto “Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensado” reitera “Nada que, siendo, es poco, y será nada / en poco tiempo, que ambiciosa olvida; / pues, de la vanidad mal persuadida, / anhela duración, tierra animada” (1997: 13); o en el Salmo IX advierte que “Nace el hombre sujeto a la Fortuna, / y en naciendo comienza la jornada / desde la tierna cuna / a la tumba enlutada; / y las más veces suele un breve paso / distar a queste Oriente de su ocaso” (1997: 19).

Finalmente el *viaje como autoconocimiento* o *formativo*. Este fenómeno- implicación del *yo* en el sentido del viaje- que se intensificó a partir del s. XVIII, en los preliminares de la *modernidad*, (Romero Tobar, 2000: 233) acabará dando un concepto del viaje como instrumento educativo (no utilitarista en sentido estricto) y transformativo, ya que el aventurero es testigo de su transformación profunda al final de la jornada, como ocurriera en dos obras que fueron referentes brinesianos en su estructura de viaje: *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez y la *Odisea* de Homero,

a los que cabría añadir el poema “Ten esperanza” perteneciente a *Historia del corazón* de Vicente Aleixandre, cuya influencia detectó tan acertadamente Arcadio López-Casanova (confesión personal). Pero el *BDP* añade un condicionante de un itinerario transformativo: la *ascensión*. Para Northorp Frye, los temas de la ascensión “nos introducen en el tipo opuesto de metamorfosis, el desenvolvimiento de la identidad gracias al acto de desprenderse de todo aquello que lo oculte, lo frustre” (1992: 160), pues dicha metamorfosis, desde el punto de vista de Frye, no significa un enriquecimiento interior (que siempre implica un cambio en el *yo*, según dijimos) sino en una transformación externa, una mutación que implica un nuevo orden en el organismo del *yo*. En cambio la ascensión “nos conduce a la recuperación de la identidad original”<sup>34</sup> (1992: 169): es decir, hacia la esencialización del ser, el despojamiento de todas y cada una de las identidades prescindibles y transitorias del héroe. Pero Francisco

---

<sup>34</sup> Northorp Frye se basa no sólo en la teoría platónica- *Fedro* y *El Banquete*- en cuanto a la ascensión del alma humana en su retorno a la patria para contemplar, así, las ideas puras, sino también en la doctrina de San Agustín- *Confesiones* (9, 25)- quien siguiendo el modelo platónico determinaba que la ascensión del alma a través de las diferentes esferas cósmicas situadas, no en un mundo exterior, sino en el mundo interior del alma, donde se acabaría certificando que la subida sería, ante todo, una interiorización, mientras que el descenso sería una disipación en el mundo exterior. Disipación que es, al fin, lo que acontece al protagonista de *BDP*.



Brines, lejos de mostrar un satisfactorio encuentro del *yo* con su identidad original, sólo encuentra como resultado- el protagonista lírico de *BDP*- el efecto contrario: una ascensión que se transforma en descenso, en condena, en metamorfosis (los cambios físicos del niño) negadora de su esencia esperada. Lo que se presuponía un viaje de encuentro y acercamiento acaba resolviéndose en un paulatino alejamiento y desencuentro.

Se rompe, de tal modo, la armonía del esquema arquetípico- inversión de la aspiración mística- en esa peregrinación espiritual a través del espacio del mundo: la cumbre, como espacio sagrado, no ha servido de resorte atemporal; tampoco la ciudad (Gómez Toré, 2002: 84) lejana- de nuevo- y ni el mar. Es, pues, un sujeto desasistido en su peregrinaje y es esto lo que en última instancia, puede sostenerse como una empobrecedora experiencia de esencialización: *ya que de la Nada venimos, estamos llamados a sumergirnos en la Nada* (como reflexión sartriana evidente), aunque ésta ya no pueda ser pura por culpa de la memoria. Pero la base arquetípica no reside en esta “inversión” sino en su base común donde dicha transformación del *yo* “en lo que la historia personal se convierte casi en un mito, en un relato que contiene todas las historias pues narra un drama universal:

la pérdida del reino de la infancia y la juventud y la derrota sufrida frente al tiempo” (Gómez Toré, 2002: 219). Una concepción que se había tomado ya en *PVV* con versos como “(y es doloroso ver que, aun con engaño, / hay un mismo final de desaliento)” (3, vv. 25-26) o en el propio título de *OMV*. Continuidad y singularidad son, en definitiva, dos claros referentes en la elaboración del viaje iniciático en *Las brasas*. Pero también constituye un proceder recurrente en toda su obra poética: por ejemplo, abundan los poemas que presentan este esquema (o hacen referencia), tales como “Elca” [92], “Al partir” [97], “Extranjero” [98], “Encuentro en la plaza” [99], “Juegos en la orilla” [101], “Impresión repetida” [107], “La ciudad ajena” [109], “Una sonrisa en Bellagio” [113], “Mere Road” [135], “Isla de piedras” [137], “Amor en Agrigento” [166], “Desterrado monarca” [174], “Relato superviviente” [187], “El mendigo” [206], “Muros de Arezzo” [210] de *Palabras a la oscuridad*; “Mendigo de realidad” [224], “Naufragios” [227], “Los signos de la madrugada” [229], “Entre las olas canas el oro adolescente” [231], “La vuelta al paraíso terrenal” [248], “Reminiscencias” [274], “Soledad final” [277], “Olímpica” [282], “La última estación de los sentidos” [285], “Palabras para una despedida” [288] de *Aún no*; “Homenaje y reproche a la vida” [383],

“Lamento en Elca” [388], “Magreb” [396], “Tiempo y espacio del amor” [402], “Envío del recién llegado” [403], “Sitiado por la divinidad” [416], “Metamorfosis del ángel” [423], “La despedida” [441], “Las campanas de St. Peter in the east” [446], “Madrigal y elegía” [448], “De geografía” [449], “Existencia en Trafaut” [450], “El más hermoso territorio” [455], “Desde Bassai y el mar de Oliva” [458], “Tríptico de la aventura” [460], “El confín perpetuo” [461], “Viaje por el Nilo” [465], “Interior del paisaje” [467], “El encuentro” [469] de *El otoño de las rosas*; “El regreso del mundo” [479], “Los espacios de la infancia” [480], “Apunte de viaje” [490], “El azul” [492], “Espejo en Elca” [493], “Espejo en Sevilla” [494], “El largo viaje a Oriente” [501], “Sísifo de la carne” [509], “Metáfora de un destino” [510], “Asilah” [513], “La última costa” [533], etc. de *La última costa*.

Más cuestionable nos parece la comparación que realiza Gómez Toré entre *BDP* y la peregrinación del pueblo de Israel hacia la Tierra Prometida (2002: 211). Principalmente porque los objetivos del viaje son muy distintos: en el *BDP* no se huye de una tiranía privadora- el imperio egipcio-; muy al contrario se parte de la más absoluta libertad hacia el engaño de pensarla como eterna. También carece de un líder

espiritual y, sobre todo, el pueblo de Israel iba en busca de un espacio propio que no tenía. En el *BDP* se parte de un espacio propio (o sentido como tal) hacia un mundo ajeno, lo que acaba transformando a ese *yo* protagonista en un eterno visitante. Más bien, parecen advertirse los ecos- ya lo apuntamos- de Quevedo y de Jorge Manrique<sup>35</sup>, cuando en su *Coplas por la muerte de su padre* afirmaba:

## [XIII]

Los plazeres e dulçores  
 desta vida trabajada  
 que tenemos,  
 non son sino corredores,  
 e la muerte, la çelada  
 en que caemos.  
 Non mirando a nuestro daño,  
 corremos a rienda suelta  
 syn parar;  
 desde que vemos el engaño  
 e queremos dar la buelta  
 non ay lugar

Y si cabe buscar alguna implicación cristiano-religiosa quizás tenga más implicación la imagen mítico-bíblica del Gólgota, pues en

---

<sup>35</sup> Manrique, Jorge (1983): *Poesía completa* (prólogo de Rafael Sánchez Ferlosio). Madrid. Akal. p. 159

su cumbre es donde está enterrado Adán, el *varón entre varones*: el hombre que son todos y uno (Eliade, 2000: 187; Metzner, 1988: 122). Precisamente allí donde Cristo fue sacrificado con el fin de mostrar la Verdad de la existencia: la victoria sobre la muerte de la carne. Pero si nos adentramos en otras mitologías, también para los sumerios la *ziqqurat* significaba el “monte cósmico” (Eliade, 2000: 188; Stewart, 1991: 27) donde cielo y tierra se reencontraban en un todo encarnado en su verticalidad mágica: y precisamente eran siete los pisos que hasta su cumbre llegaban. Igualmente, el *BDP* consta de siete poemas.

Apuntando, ya, a la especial estructura interna de *BDP* certificamos el modélico planteamiento del *viaje iniciático* al que se ajusta en su versión ascendente. Ciertamente, la expresión de la ascensión, siguiendo las indicaciones psicocríticas de la “poética de la verticalidad” que indicó Gaston Bachelard (1958), implica una serie de rasgos positivos, de cuya experiencia se deduce una benévola transformación del héroe, sobreentendiendo, así, que la cumbre simboliza el máximo punto de purificación. También cabe destacar la correspondencia entre la “ascensión de la montaña” y el *topos* clásico de la “vida como camino” y cómo, durante esa dura jornada, el protagonista experimenta vivencias transformadoras que son, a un

mismo tiempo, enriquecedoras y esencializadoras, pues la cumbre asume connotaciones de levedad, de vuelo, de ligereza, implicando, así, un anterior y paulatino proceso de purificación. Dicho esquema quedaría configurado por tres partes principales o ejes de articulación:

1. *salida*
2. *pruebas iniciáticas*
3. *encumbramiento*

a los que respondería modélicamente *BDP*, de cuya estructura podría conformarse el siguiente cuadro:

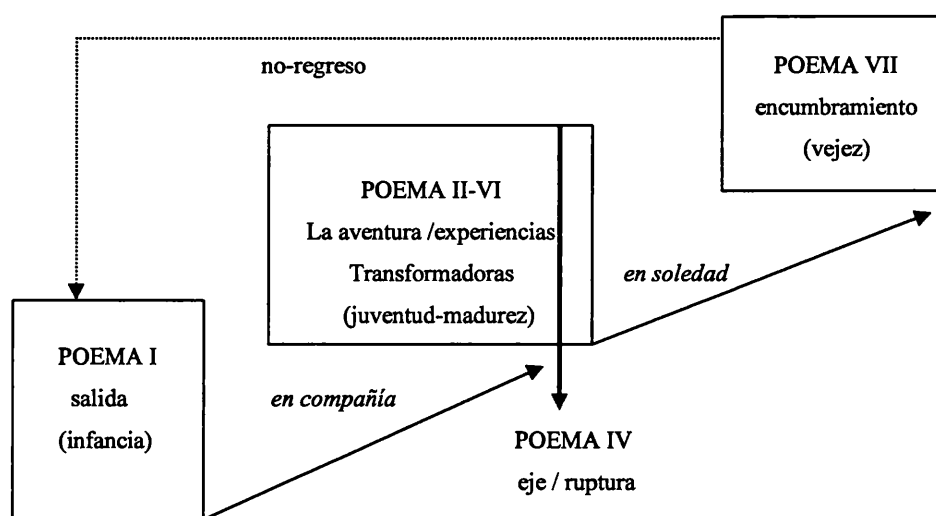


FIG. 9: Estructura mítica de BDP

### 3.2.3.2. LA SALIDA AL MUNDO

El punto inicial- la partida hacia la aventura- tiene su fijación temporal en la edad de la niñez que, por otro lado, está focalizada bajo signos de idealización (*edad dorada*) tópica propia del *illo tempore*, por las notas de luminosidad y la plenitud de facultades sensoriales, así como la inocencia que lo enmarca:

#### I

Delante estaba el monte, la mañana  
buscaba con su luz el acto viejo  
de hallar el mundo en ella, más arriba  
la cumbre. Se verían los lejanos  
caminos y las casas, otros montes,  
el reposado mar. Junto a la falda  
comí temprano, y era el humo azul  
tibio sueño en el valle. Mis amigos  
en el agua reían y con ellos  
mojé mi cuerpo. Comenzaba cerca  
la senda que llevaba a las alturas  
gratas. La libertad nos encendía.

Así, el valle, la luminosidad, incluso la indiferencia sexual entremezclada con signos de inocencia y jovial alegría, la libertad, etc hacen de la infancia un estado idealizado en el que la ilusión por el conocimiento del mundo se tiñe de optimismo y afán de aventura. Remarca García Berrio la significativa pauta mítica de una ascensión a las cumbres de la experiencia vital se muestra como inevitable (2003: 97), por esto “la mañana / buscaba con su luz el acto viejo / de hallar el mundo en ella, más arriba / la cumbre”. La llamada no es tanto un signo de excepcionalidad como una constatación más de inevitabilidad.

Como sostiene Gaston Bachelard en *La poética de la ensoñación*, la infancia, vista desde su figuración tópica, es una necesaria “apertura a la vida”, abocada, siempre, hacia su postrera proyección mitificada en el inconsciente humano:

Guardamos en nosotros una infancia potencial. Cuando vamos tras ella en nuestras ensoñaciones la revivimos en sus posibilidades, más que en la realidad. Soñamos con todo lo que podría haber llegado a ser, soñamos en el límite de la historia y de la leyenda. Para alcanzar los recuerdos de nuestras soledades, idealizamos los mundos en los que fuimos niños solitarios. Darse



cuenta de la idealización real de los recuerdos de infancia, del interés personal que tomamos en ellos es, pues, un problema de psicología positiva. Así, hay comunicación entre un poeta de la infancia que dura en nosotros. Esta infancia permanece como una simpatía de apertura a la vida, permitiéndonos comprender y amar a los niños como si fuésemos sus iguales en primera vida (1997: 153).

Tengamos en cuenta, pues, que ya en el poema número 3 de *PVV* se afirmaba, frente al recuerdo de la infancia, que este cansado hombre, anciano “No repite / los hechos como fueron, de otro modo / los piensa, más felices, y el paisaje / se puebla de una historia casi nueva” (vv. 21-24). Revestía la infancia con un halo de magia y ensoñación, mitificándola como edad dorada a cuya descripción respondía, perfectamente, el primer poema de esta segunda parte. Pero resulta curioso, a la postre, que en el poema citado existe ya un indicio de descubrimiento a modo de umbral por el que el personaje inicia su viaje hacia el conocimiento: primero, la constatación de la compañía (los amigos) como una elemental ayuda para emprender el camino (sólo que, ese “final de desaliento” será, en este sentido, la soledad postrera. En segundo lugar, la correspondencia que existe entre el

descubrimiento del cuerpo como objeto sexual y de deseo, frente a la puesta a punto para la aventura (como experiencia transformadora del conocimiento), lo que, por otra parte, definiría ese concepto tan abstracto de la “poética del conocimiento” como “poética del descubrimiento” en tanto que la poética, como la propia evolución sexual<sup>36</sup>, serviría como mecanismo por el que el poeta se adentraría en el mundo de sus pasiones para dar, al fin, con la raíz de sus motivaciones interiores y la serena reflexión que la reconoce como la más próxima a su experiencia vivencial, tal y como también lo apuntó el propio Brines: “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” (Provencio, 1996: 145). En este sentido, Brines ya había identificado también la escritura poética con el propio descubrimiento del cuerpo como objeto sexual y foco de pasiones interiores que, al fin, definen al hombre en plenitud de sus facultades sensoriales:

---

<sup>36</sup> “Erotismo [en Brines] como experiencia transgresora de la temporalidad, instante absoluto sin opciones de pasado o porvenir” (Andújar, 1999: 40).

Hay muchas maneras de situarse el poeta ante la poesía, y pienso que, en mi caso, mucho tiene que ver la mía con lo que ante ella experimenté en mis años adolescentes. Mis primeros poemas, a pesar de su exagerada mediocridad, me depararon una experiencia mágica; supongo que entonces sólo comparable al uso sexual del cuerpo, si el hallazgo de un tan refinado placer hubiera conllevado la creación de una criatura deseada (1995: 16).

La escritura como pasión conlleva al fluir de las palabras desde la posterior reflexión frente a la emoción desbordante y al ímpetu de dar a conocer la experiencia interior tan gratificante, tal y como había postulado Bécquer en su Rima III: la escritura es la simbiosis de la inspiración desbocada y de la razón atadora. Frente a ello, quedará el silencio y el escepticismo de esas palabras como auténticos instrumentos de comunicación de un conocimiento interior que el poeta sólo va a poder comunicar parcialmente y desde su distanciamiento: aquella que su entendimiento le indique como más ajustada a su realidad. Así como el cuerpo tantea y experimenta las fuentes de su deseo cuando va a embarcarse en su personal aventura, la escritura poética busca las mismas fuentes del conocimiento de uno mismo. Sin embargo, esa palabra inicial sólo busca comunicar un

deseo, un entusiasmo juvenil que, paulatinamente- y en esa dirección nos parece que avanzan las afirmaciones de Brines-, se irá transformando en una búsqueda del sentido profundo de las cosas conforme vaya avanzando en su ascensión, es decir, en su madurez.

### 3.2.3.3. LA AVENTURA TRANSFORMADORA

La subida de ese “nosotros”<sup>37</sup> va a tener, no obstante, un primer vaticinio de desolación y desgracia ya en el poema II (Arkininstall, 1993): “Niños subíamos gritando cantos / de guerra, rezos de capilla” (vv. 1-2). La felicidad comienza a revestirse de cierto temor cuando perciben que “Nadie / se podía volver, mirar el verde / llano, su hermosura extendida y baja” (vv. 2-4) como travesía irreversible. Pero

---

<sup>37</sup> Primacía del *nosotros* en la ascensión que el poeta retomará en los poemas “Extranjero” [98] y “Juegos en la orilla” [101] de *Palabras a la oscuridad*, donde afirmará respectivamente: “Remotos / en distanciados grupos, / cantaban enlazados; / subían la colina / para ver encenderse / las estrellas” y “Con las horas / se iba alejando la alegría, y el grupo, ya disperso / vagaba indiferente” en una situación que reitera el desenlace de *BDP*, también advertido en el poema tras la amenaza del bosque como destino irremediable, donde, de nuevo, el augurio de un fatal desenlace- “penumbra roja”- anticipa ya el postrero desarrollo de la experiencia.

la promesa de victoria, del cumplimiento de los deseos les lleva a seguir firmemente en su camino y de adentrarse en los misterios que les depara el bosque: “Desde el cielo veríamos el campo” (v. 5). El deseo es aún una intensa manifestación en este punto inicial de su viaje, y se define- todavía más- en su determinación como umbral hacia la auténtica aventura por la que el hombre se adentra hacia el conocimiento de sí mismo como materia sensible pero ya ajena al mundo: “¡Qué delicia / las bocas en el agua, confundidos / los rostros, en la hierba nuestros cuerpos” (vv. 14-16). Este amor, vivido a las puertas del bosque (símbolo tradicional de lo maligno, de lo misterioso y oculto) es todavía puro resultado de la inocencia y de la compañía. Cuando la mirada presiente el pasado reconoce la dolorosa existencia del recuerdo, y con él los primeros temores, aunque la escasa perspectiva vital niega la capacidad de análisis y los empuja irremediabilmente hacia su destino. Aún así, la comunión entre “ellos” es plena y satisfactoria y por eso avanzan en su camino hacia la cumbre (experiencia del amor) con la esperanza de encontrar la eternidad del paraíso, la felicidad perpetua, creyendo en un futuro a imagen y semejanza del presente, en el que, pese a los atisbos de conciencia temporal, se tiene la conciencia de uno mismo como ser

atemporal. La etapa de adolescencia y juventud queda aquí reflejada en su doble contrapartida: por un lado- ese elemento negativo que siempre amenaza al ser humano- esa reminiscencia bíblica de los hijos de Lot, obligados a no volverse para no ver la destrucción- simbólica- de su hogar primigenio; por el otro, el descubrimiento del cuerpo como experiencia intensa de la aventura, en la que se pasa de aquella primera, jovial e inocente “Mis amigos / en el agua reían y con ellos / mojé mi cuerpo” (1, vv. 8-10) frente a un acercamiento- también marcado por el contorno escénico del *locus amoenus* más tópico- más sensual de “¡Qué delicia / las bocas en el agua, confundidos / los rostros, en la hierba nuestros cuerpos” (2, vv. 14-16).

Pero la pasión por la aventura se va perdiendo y con él el placer de ir descubriendo dará paso a un decrecimiento de lo misterioso, que les comienza a invadir: entendimiento escéptico de la realidad, del fundamento real de su aventura: la pérdida de la inocencia que, para Duque Amusco (1979: 59), en Brines va ligado al descubrimiento de la vida y la corrosión de las creencias. Por tanto, será a partir de aquí cuando el deseo se transformará en desengaño, y el tiempo disolverá poco a poco aquellos vínculos entre los viajeros, pues la vida les

obligará a afrontar su presente en soledad, por caminos distintos, para que así cumplan con sus respectivos- y personales- destinos:

### III

Pero el bosque dejó de ser misterio  
y el leñador nos asustó: su fiera  
mirada sin amor, su brazo fuerte  
de verdugo, la dura bienvenida.  
Fuimos con miedo a su cabaña, todos  
recibimos un hacha, él nos dijo  
que era ley de la tierra. Y abatimos  
el árbol, derribamos la espesura  
fresca de las palomas, la colina  
donde se quedan las estrellas solas.

El leñador (sujeto-agresor) que aparece en el poema es el que les enseña la auténtica ruta de su ascensión, descubriéndoles ese lado negativo que es la “ley de la tierra”. El leñador, pues, puede representar tanto el tiempo, como la edad adulta, o la pérdida de la inocencia y otra serie de valores que, sin duda, connotan su imagen. Pero ese descubrimiento de la muerte (abatimiento del árbol) y del paso del tiempo, hacen también que los “iniciados” abandonen su principal objetivo de coronar la cima: es, en este sentido, un “enviado” que le vaticina el destino a tomar por el héroe(s). A raíz de la

revelación, de la prueba en el camino se eliminan las marcas de la paz interior (simbolizada en la “paloma”) y de los sueños (referida en los “astros”); por tanto, se acaban aboliendo aquellos rasgos “divinos” transformándose en escepticismo, en desdivinización progresiva, en cuanto se confirmaría la pérdida total del idílico pasado y se descubriría la crudeza y la desolación- que antaño fue motivo de deseo y afán de aventura-. Pero la quiebra del deseo no significa la muerte en sí, sino la soledad que trae consigo la noche: el temor hace perder la inocencia y la generosa entrega acaba tensionando la relación entre los caminantes, su comunicación, sus deseos (que ya difieren de la inicial voluntad de alcanzar juntos el Barranco de los Pájaros). Aparece el silencio y con él el bagaje y la experiencia íntima y personal, los propios modos de entender el viaje, el destino, etc.

Es por tanto, un poema céntrico (en segunda instancia, junto al poema IV), numérica y simbólicamente, lo que acaba señalándolo como claro *factor incidencial* dentro del esquema de *BDP* y también del libro. Curiosamente, este capítulo del bosque y del fatal descubrimiento del tiempo (del engaño) acontece- según el orden cronológico interno marcado desde el primer poema- en la edad en la que el poeta escribió *Las brasas*, centralizando, así, ese período “de



crisis” vivencial con la entrada en el bosque. No sirva, en todo caso, de pretexto este recurrir a lo biográfico, pero no podemos obviar que en numerosas ocasiones el propio Brines ha hecho mención a la “excepcionalidad” que supuso la escritura de *Las brasas*, dentro de su misma circunstancia personal:

Cuando el ser humano se detiene a reflexionar sobre tanta desolación se encuentra despojado de su adolescencia y, con ella, de su infancia. Desde tal experiencia se originó este libro; y aunque yo arrastré aquel estado más allá de lo naturalmente permisible, la sensación habida fue la de que todo lo importante estaba ya vivido. *Las brasas* es el resultado poético de esa crisis, y aunque lo único importante para el lector es el primero, no deja de poder ser curioso el proceso por el que la vida se transforma en palabras (1971: 11).

Momento de crisis que origina, consecuentemente, el descubrimiento de un mundo interior, fundamentado en la pérdida de los dones benévolos de la infancia mediante la injusta imposición del tiempo en el ser. Pero no sólo eso, también esta crisis vino a acuciarse por un desencuentro amoroso apuntado, incluso, en los versos del libro. De nuevo, pues, la necesidad de ceñir la poesía a una

regularidad rítmico-métrica regular, pero no fijada de antemano, como si el tono permanente y constante del libro exigiera el uso del endecasílabo, al ser un metro tan propio a la reflexión, a la meditación serena y pausada, acaso más sobria que el octosílabo (más dinámico) y como contrapunto del exceso de patetismo que tal crisis podría acarrear en su expresión. Y en esa regularidad estriba uno de los motivos por los que el tono general del libro nunca decae, confiriéndole una fuerte impronta de unidad tonal al libro.

A partir de aquí comienza a hacerse dura y difícil la ascensión y el presente se transforma en desorientada jornada que aturde a los “viajeros” hasta que pierden su verdadera fuerza común: el amor entre ellos, por eso se convierten en seres vulnerables y al desamparo del dolor personal y solitario, como ocurre en el poema IV:

Al proseguir la marcha, siempre arriba,  
ninguno habló. La repentina lluvia  
dejó incierto el camino, la seroja  
no crujió más, nuestro calzado pronto  
pesó, rojo, de barro. De aquel frente  
se ocultaron los pinos, en la bruma  
sin luz corrimos todos, y dejando  
las mochilas en tierra nos herimos

a golpes de pedradas.  
Sólo quedé, bajo un mojado tronco,  
viendo el espacio fresco iluminarse  
de nuevo. Tonos de amarillas franjas (vv. 1-12)

Afirma Frye que en la narración de la ascensión existen dos grandes principios estructurales: “la polarización y la separación entre un mundo de arriba y un mundo de abajo, y el movimiento a través de los ciclos de la naturaleza y de la vida humana. Empleamos imágenes cíclicas de la primavera, de la juventud y del alba para simbolizar el mundo idílico, y las del invierno, la noche y la muerte para las del inframundo” (1992: 172). Ciertamente existe una visible correspondencia temporal entre las edades atravesadas por los “caminantes” y los ciclos temporales (primavera-verano-otoño-invierno) que cabe tener en cuenta a la hora de realizar una exégesis sobre la coherencia interna de *BDP*. Recientemente José Luis Gómez Toré- haciéndose eco de los estudios de Mircea Eliade y Gilbert Durand- ha llevado a cabo un interesante estudio en el que tiene en cuenta el factor temporal- tan propio del núcleo temático de la obra brinesiana- manifiesto en los esquemas cíclicos de las estaciones del año. Recuerda Gómez Toré con ello, que la asunción de este esquema

temporal responde a un régimen sucesional, no desde la perspectiva de su continuidad lineal e irreversible, sino desde la concepción del tiempo como círculo dando, al fin, con la serie del *eterno retorno* como marco de un ciclo temporal ritual a modo de un tiempo sagrado que escapa a las contradicciones del devenir humano, afirmando lo esencial en una vuelta sobre sí mismo. Como afirma el mismo Gómez Toré (al que parece que el particular esquema temporal de *Las brasas* no le resulta lo suficientemente representativo):

La escritura elegíaca de Brines, tan sensible a los espacios naturales, no puede obviar los rostros que el devenir asume en la naturaleza circundante, tanto en lo que respecta a los ciclos estacionales como a ese otro ciclo más breve que forman la constante sucesión de días y noches. No en vano una de sus fórmulas más felices es el “otoño de las rosas”, que constituye algo más que el título de un libro: situarse en esa sorprendente estación supone defender la plenitud y la intensidad de la vida cuando todo parece indicar que ésta se dirige hacia su declive definitivo (2002: 54).

Si retomamos el primer poema podemos observar que la mañana (unida a la infancia o al amanecer de la vida) se reviste de

luminosidad, de agua, de cielos claros (“y era el humo azul / tibio sueño en el valle” [vv. 7-8]); el segundo poema, en consecuencia, confirma ese color verde de los campos, esa luminosidad extrema (“mirar el verde / llano”[vv. 3-4]), pero ya da muestras de algo tan característico del verano (la juventud, el descubrimiento del cuerpo y de la pasión): la carestía de agua en “Un arroyo débil / con piedras nos detuvo” (vv. 13-14). El tercer poema (céntrico) no atiende, en particular, al ciclo temporal, pero ya en el cuarto poema existen algunos indicios que confirman la entrada del otoño (edad madura) en cuanto marco temporal, como por ejemplo, las referencias a la lluvia (“La repentina lluvia / dejó incierto el camino” [vv. 2-3]), la explícita mención de la seroja y del crujir de las hojas en el suelo, más el tono amarillo, de clara referencia tradicional a la melancolía interior, en “Troncos de amarillas franjas” (v.12). Más adelante también resulta constatable- aunque menos frecuente- esa relación de los procesos cósmicos con las edades del ser humano alcanzando (en este caso el invierno con la vejez), sobre todo, su máxima referencia en los tres versos finales del último poema en los que afirma: “ Con los astros / se cumple la honda noche, y allí queda / fiel a su soledad, frío en el suelo” (vv. 19-21).

Pero, además de esa fijación de la edad madura- el otoño- como el inicio hacia una “nueva” aventura existencial en solitario, podemos destacar un dato que atañe al diseño interior de *BDP*. Así, tendríamos una primera parte formada por los cuatro primeros poemas, marcada por compartir la aventura con el grupo de amigos hasta el descubrimiento fatal que les indica el leñador (abarcando la edad de la infancia y de la juventud); y una segunda parte, formada por los poemas V, VI y VII que sería una aventura en solitario que correspondería a la edad de la madurez y la ancianidad. En este sentido, sí estaríamos ante el modélico planteamiento estructural de base simétrica entre sus partes. En este caso, la *función* del poema IV con respecto a la sintaxis interna del macrotexto particular de *BDP* sería la de resaltar el cambio de visión de la vida en el momento de la ascensión (conocimiento adquirido mediante las pruebas del camino) y el “nuevo” nacimiento que esto supone para cumplir el ciclo vital- resaltado, dicho sea de paso, mediante la reincidencia del número siete-, es decir, el destino de soledad y desamor frente a la muerte que ya, en *PVV*-recordemos- aquel anciano había vaticinado para sí.

Por otro lado, otra imagen especialmente llamativa en el poema es el cruel apedreamiento, de clara tradición bíblico-simbólica que, sin

duda, potencia la desunión existente a través de la pérdida de la pureza: el pecado que juzga y es juzgado (con ciertas reminiscencias a Caín), la abolición de una reconciliación imposible, en la que todos han lanzado la primera piedra, pero también la han recibido para mayor humillación y hundimiento del ego personal. Curiosamente- y al hilo de esa correspondencias internas que puntualmente venimos señalando- en el segundo poema de *OMV* podemos leer cómo el gigante (la juventud crecida, la valentía del joven que se adentra en la aventura sin temor) es vencido por una piedra, también con clara connotación al pasaje bíblico de “David y Goliat”:

Pero una aguda piedra te hirió, nadie  
se culpa de dañar un fino pecho,  
y empezaste a pensar que una conquista  
tan sólo era tu vida: la vergüenza  
tuviste que vencer, y hacerte digno  
de ti [...] (vv. 26-31).

Esa victoria significa, en *BDP*, el levantarse pese a estar sangrando, y buscar la salida del bosque para emprender el viaje solo y cumplir así con la voluntad interior: “La sien, sangrando al sol, / mojé en peñasco fiero y horadado, / y busqué la salida de aquel

bosque” (vv. 17-19). Pero ya en el poema VI se acabará por definir- y avanzar- esa concepción de la vergüenza superada con la voluntad de lucha:

Hay que olvidar el sitio, ser más fuerte  
que el destino ruin, y con la noche,  
vergonzoso en la sombra, penetrar  
en una vastedad desconocida (vv. 16-19)

#### 3.2.3.4. EL ENCUMBRAMIENTO

El solitario “caminante” va perdiendo todos aquellos dones con los que partió: la libertad, el camino de regreso a casa, los sueños, la paz interior, la juventud, las fuerzas, las compañías, la felicidad, la capacidad de asombro, la fe, etc. Es, por tanto, un trágico recorrido de desgastamiento y desposesión que, desde la perspectiva de la narración tópica de la ascensión bien pudiera tomarse como proceso de purificación y desprendimiento de los bienes materiales, pero que, desde la novedosa visión de Brines es, sobre todo, un paulatino proceso de empobrecimiento y *desdivinización*. José Olivio Jiménez



ha sintetizado de un modo muy gráfico esta misma de-gradación de la experiencia ascensional:

Dramáticamente disparado hacia ese fin fatal, el hombre siente cada vez con mayor fuerza la lejanía melancólica de lo que fue inicial región de partida: la infancia, la adolescencia, la juventud anterior al primer golpes del dolor. Aquella región significará siempre la pureza intacta, el entusiasmo virgen, la alegría plena y sin sombras de existir y ser; es decir, todo aquello de cuya muerte lenta y sin tregua se alimenta la vida (1972: 421-422).

Por tanto, el único consuelo que le queda es el de alcanzar la cima para dar con la verdad auténtica, es decir, con el sentido de su existencia, como apunta en el poema V: “He de alcanzar el aire que allí existe / ensanchador” (vv. 3-4); el aire que dé aliento y vida, es decir, busca dar con el “elixir” del conocimiento último (pues aún confía), que purifique su paulatina degradación en el tiempo, porque “El cielo, sin medida y vano, / advierte la fatiga de aquel hombre” (vv. 14-15), donde, de nuevo, existe una correspondencia directa entre los ciclos temporales y los vivenciales; pero, además, se añade un componente más a ese trágico destino del hombre: existe un dramático

plan para él, en el que su voluntad y su esfuerzo no tienen la fuerza suficiente para detenerlo, de ahí que el cielo marque ya el futuro que le espera (su inevitable muerte). Curiosamente, para evitar el excesivo apego emocional (Bousoño, 1985: 104), vuelve a establecerse un distanciamiento reflexivo bajo la aparición de una tercera persona como protagonista: “aquel hombre”. Justamente, en *PVV* la sorpresiva y abrupta entrada del *yo lírico* en el texto tan sólo se daba en el poema número 5; de manera paralela, en *BDP* la aparición de la máscara como instrumento encubridor del pudor afectivo, también se da en el poema número 5 (aunque también en el séptimo) lo que, sin lugar a dudas, es una llamativa coincidencia o *factor adyacente* en el mayor de los casos. En este sentido ¿estamos ante la total definición de una identidad o frente a su total disolución, como si anticipara ya el olvido que le ampara tras la muerte? Pero más sorprendente todavía resulta la aparición, en el poema VI, de un *tú lírico* con claro talante confidente: “Compañero, pienso / pienso que no me detendré cuando me acerque / al lugar de la tienda” (vv. 10-13) ¿no era un camino en soledad? ¿quién es este confidente del que apenas tenemos ningún dato? La confianza del lector parece ser la única respuesta que posiblemente se ajuste con mayor sentido a la interpretación dentro de lo que se

podría definir más o menos como una directa apelación al receptor del discurso (hecho que es también un rasgo característico de su obra, como muestra el poema “Al lector” [323] de *Insistencias en Luzbel* o “Entre las olas canas el oro adolescente” [231] de *Aún no*, entre otros ejemplos disponibles). Sin embargo, no es la única, pues también podríamos estar ante un complejo y singular diálogo consigo mismo, casi a modo de *monólogo interior* (dramático)- aquel tipo de discurso que le sirvió a Langbaum (1996) para definir la “poética de la experiencia”- donde ese enigmático *tú* sería, finalmente, un *yo frente al espejo*. Existe un dato que quizás nos ayude a clarificar la aparición de este enigmático *tú confidente*: tanto en la edición de 1960, como en la de 1971 y 1974 (e incluso en la antología de 1995) no se dirige a un *tú*, sino a un *vosotros*- “Compañeros”, y es sólo a partir de la edición de 1997 (y sólo aquí) se prescinde de la *s* en su versión actual. Un cambio que suponía una enorme variación en la interpretación del poema, pues de haberse mantenido este morfema de número, tendríamos que la escisión del grupo, en su totalidad, se acabaría dando en el poema VI (en el encumbramiento mismo) restándole dramatismo a ese turbador paso por el bosque y añadiendo un componente de libertad y decisión personal en su desenlace. Pero

además estaríamos evidenciando una errata en la edición de 1997, determinante, por otro lado, para la interpretación del poema. Pocas son las variaciones que, en su conjunto, ha llevado a cabo Brines de aquella edición original de 1960, pero en el *BDP* son especialmente significativas, pues también debemos advertir que sólo en esta primera edición los poemas III y VII iban entre paréntesis (desapareciendo ya en la edición de 1971), mostrándose como notas aclaratorias, incisos de un narrador-testigo: por un lado, la experiencia del bosque; y por el otro, la explicación tras el encumbramiento del Barranco. Finalmente en el propio poema III acontece una última- y muy significativa- variación que lo enlazaría con aquel “Compañeros”, ya que en los versos 7 y 8 de la primera edición se afirmaba: “Y abatisteis / un árbol, derribasteis la espesura”; pero ya en la edición de 1971, estos versos habían variado sensiblemente en su formulación: “Y abatimos / el árbol, derribamos la espesura” en un cambio que bien pudiera interpretarse como exculpatorio en un principio, enjuicioso y resentido. Subsanada la culpabilidad personal del *vosotros* se pasó al *nosotros* y así todos quedaban integrados en un mismo gesto culpable.

Como dijimos, ese *tú* bien puede formar y representar esa dualidad interior del héroe que se debate entre su doble naturaleza en

favor de hallar la verdad auténtica en su aventura- autovaloración crítica- y el sentido que esa verdad le depara, pues como ha indicado Carole Bradford, ésta sería una muestra más de que “evoca aún más la dualidad del hombre que a la vez que busca sobreponerse al tiempo permanece irremediabilmente anclado en él” (1982: 643). Precisamente, Joseph Campbell también registra este último paso que el héroe da en su lucha interior, de tal modo que perfectamente podemos valernos de su razonamiento para aplicarlo a la hora de dar con una firme interpretación de los dos poemas finales de la segunda parte del libro, pues también nos abre una nueva perspectiva a la hora de definir la presencia de ese “hombre”, visto desde la distancia emocional, tanto en el poema V como en el último poema de la serie y que representa el resultado de un proceso cognitivo:

El individuo, por medio de prolongadas disciplinas psicológicas, renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el prerequisite al renacimiento en la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (uni-ficación). Después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se

entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle; o sea que se convierte en anónimo (1999: 217).

Sólo añadir que en Brines no es tanto un desprendimiento de aquellos valores no espirituales como una irremediable pérdida de ellos, con lo que no es tanto una aceptación como una resignación y, en este sentido, la coronación de la cima se observa desde el deseo de recobrar todos los dones perdidos durante la dura jornada de las pruebas iniciáticas<sup>38</sup>. Con respecto a esa pérdida de la identidad que transforma al *yo* en hombre (sentido genérico), adquiere un primer significado en el texto: desaparece definitivamente la primera persona del singular para representarse bajo la forma de la tercera persona, lo

---

<sup>38</sup> Por primera vez el protagonista pueda mirar hacia atrás con perspectiva y contemplar gran parte de la ascensión: conocedor de lo que vendrá (la muerte) y de lo recorrido. Por ejemplo, en este poema se representa al sol derribando “los peñascos con fuego que los funde”, retomándose, esto mismo, en el poema “La vieja ley” [73] de *Palabras a la oscuridad*, donde afirma: “Miro los secos montes, son de plata; / por ellos van los sueños / de mi niñez, errantes y abatidas”; o en el poema “Existencia en Trafaut” [450] de *El otoño de las rosas* reiterará: “Después de la ascensión desde el valle salvaje / (qué seca que es la vida, y cuánto fuego entrega)”; y ya en *La última costa*, libro marcado, precisamente, por ese encuentro existencial, advierte: “y olvidado de todos, contemplo el llano, abajo, / y los naranjos quietos que llegan hasta la mar” (poema “Los espacios de la infancia” [480]) enlazando con esa descripción de los versos 9-10.

que, sin duda, da cierto distanciamiento a la culminación del ciclo, como si la aventura personal fuera, al fin y al cabo, la alegoría de la existencia del ser humano en general, ya que, pese a las variaciones dentro de ese tránsito por el camino de las pruebas, el final es, para todos, el mismo: un abrupto corte en sus esperanzas interiores. Emanan, por último, ese tono de *premisa* a través del verbo “haber” y que parte ya de la experiencia adquirida: “Hay que olvidar el sitio, ser más fuerte / que el destino ruin” repetido en el último poema del libro. Es así como define Brines la muerte (y la vejez como su antesala): como un “destino ruin” que hay que admitir en cuanto “ley de vida” y dejarse llevar- actitud antidramática- por la aceptación de la nada, desconocida a todos los efectos para el hombre<sup>39</sup>. Aceptación, en todo caso, forzada por una circunstancia superior al hombre, por eso todo intento de resistencia resulta inútil y poco válido para compensar la pérdida: así, la poesía de Brines es, en verdad, un profundo canto de alabanza de la vida desde su pérdida, pues como avanzará más tarde

---

<sup>39</sup> Esta misma actitud, e incluso idéntica aceptación, la podemos encontrar en textos posteriores, como, en este caso, el poema “Entra el pensamiento en la noche” [88] de *Palabras a la oscuridad* en el que versa: “tampoco hay que mirar / la hostil altura con dureza inútil”; y en el poema “Palabras aciagas” [214] del mismo libro propone: “En la soledad has escrito estas palabras / y estás ardiendo: / húndelas en la oscuridad”; y en *Aún no* llegará a afirmar con rotundidad: “La gloria de la vida y su fracaso” (poema “Sueño poderoso” [292]).

en su obra: “mirando sin nostalgia lo que en mi vida es ido” (poema “El ángel del poema” [487] de *La última costa*).

Esa muerte (anuladora de toda identidad viviente) convierte al hombre en recuerdo, en memoria y, poco a poco, en paulatino olvido. Así, si la ascensión significaba la búsqueda de la auténtica identidad, el resultado de la búsqueda ha devuelto el más estricto anonimato (como lo era también aquel grito lanzado al azar del viento en el poema que cerraba *PVV*), pero es también el cumplimiento de su vaticinado destino, ligado a los propios ciclos temporales de los que no puede escapar:

## VII

El alba aquí se enciende. Y aquel hombre  
de fatigado cuerpo se ha dormido  
con la paz del alba. La tranquila  
luz llega de los aires y en su boca  
se aquieta. El humilde cuerpo sueña,  
y hay un olvido natural del mundo.  
brilla la tierra. Sin moverse, ciego,  
sigue su vida como el agua pasa,  
porque quiere la fuente, y él alienta  
seguro como el día que en él vive.  
Igual que a un árbol derribado vienen  
las aves, y las hierbas lo acomodan.



Vencida ya la gloria de la tarde  
se abren sus ojos al contorno oscuro  
del campo. Qué olorosa le ha crecido  
la barba jazminera, y el anciano  
se toca el corazón, y allí le duele  
mucho, y él ya no ve, ni escucha nada  
de fuera de su cuerpo. Con los astros  
se cumple la honda noche, y allí queda  
fiel a su soledad, frío en el suelo.

De nuevo se marca el “no-regreso” aunque en el trasfondo del marco temporal se apunte al esquema *cosmogónico* del *morir/renacer*; pero el hombre no cumple sobre sí su retorno, sino que otros son los que lo cumplen por él<sup>40</sup>. Enlaza, por otra parte, con ese sentido atemporal de la cita que iniciaba el libro- “*Alguien ve siempre...*”-. Pero también el anciano queda tendido en la tierra como ocurre en el poema que cierra *PVV* en que se narra el reencuentro del hombre con su origen (madre-tierra) a cuyas dimensiones mítico-cósmicas corresponde, paralelamente, esa aparente interrelación entre los

---

<sup>40</sup> Como afirma José Luis Gómez Toré, “no estamos pues ante una renovación cíclica de la existencia, sino ante la cruel victoria de un tiempo a la vez lineal y circular [...] El tiempo cíclico supone la posibilidad de recuperar lo esencial, lo arquetípico, no los accidentes transitorios de cada vida. Sin embargo, la mirada de Brines, como buen elegíaco, es una mirada enamorada precisamente de esos accidentes [...] El poeta elegíaco está enamorado de lo efímero” (2002: 70-71).

estados celestes y la vida del héroe que sólo quedará partida con la muerte de éste. En definitiva, el conocimiento que guarda la coronación de la montaña seguirá nutriéndose de jóvenes que, impelidos hacia la búsqueda de su aventura vital, perecerán en su intento de ganar, así, la recompensa de la divinidad perdida, al más puro estilo de Luzbel.

Escéptico posicionamiento parece tener Brines a la luz de lo narrado, pues la poesía- como ya quedó apuntado- es para el poeta un modo de conocer la realidad más o menos válido, pero nunca definitivo y real, por tanto, podemos establecer una muy sucinta (y anda concluyente) comparación entre el trofeo que lleva Prometeo al mundo de los hombres como respuesta a su arriesgada aventura en su ascensión al mundo de los dioses- *el fuego*- frente a la respuesta que el poeta trae consigo después de adentrarse por la experiencia poética- *Las brasas*- es decir, tan sólo un reducto de la verdad, una experiencia sólo personal e interior. Es, por tanto, la definitiva caída del mito de Prometeo como figura del poeta contemporáneo<sup>41</sup>, lo que equivale a

---

<sup>41</sup> Afirma Eckhard Neuman que el culto de Prometeo, en tanto que une la imagen del héroe antiguo con la figura cristiana del mártir, es un derivado de concepciones proféticas del artista, adoptando una situación intermedia entre lo divino y lo terreno. Su figura está especialmente vinculada a la época romántica de donde partiría ese culto al genio como cumbre de la exaltación

afirmar el escepticismo que, tanto Brines como otros poetas de su generación- aunque no todos-, manifestaron en torno a la relevancia y la repercusión social de la poesía, pero también sobre su alcance y su funcionalidad como mecanismo de transformación de la historia del ser humano. Gaston Bachelard (haciéndose eco del planteamiento jungiano del inconsciente colectivo) lo ha resumido con tan gran acierto que sus palabras pueden ajustarse al análisis de la obra brinesiana, ya que el trasfondo de ésta es, básicamente, el mismo al que Bachelard hace cumplida referencia: “El escribir nos habla de nosotros mismos, en cuanto soñadores, en cuanto fieles a la memoria. También a nosotros el fuego nos ha hecho compañía y hemos conocido la amistad del fuego. Nos comunicamos con el escritor porque nos comunicamos con las imágenes que yacen guardadas en el fondo de nosotros mismos” (1997: 294).

---

individualista. Su figura, como marginado dentro también de su propia condena, sintetiza el ingenio, la intuición y el castigo en tanto que el robo del fuego (símbolo del desarrollo cultural del hombre) le compete la venganza divina del Cáucaso. En definitiva, que el mito de Prometeo “permite una autoexaltación mítica del artista, la fantasía de un liderazgo en el espíritu como supercompensación de contradicción crasamente virulenta” que implica tanto la “elaboración heroica y la reivindicación del sufrimiento en la sociedad” (Neuman, 1992: 67-68), coincidiendo, en esto, con Carlos García Gual (1979).

Por tanto, todo intento del hombre por salir de esa rueda cognitiva siempre acabará en fracaso. Con la llegada del alba se testimonia el nacimiento de un nuevo día que estará marcado, esta vez, por la muerte de ese *homo viator* anciano. De hecho, tanto en el primer, cuarto y séptimo poema (es decir, *apertura-eje-cierre*) siempre acontece el nacimiento de un nuevo día, con claras connotaciones transformadoras: el primero, como comienzo de la aventura; el segundo, como resarcimiento del trágico descubrimiento de la temporalidad; y en el tercero, como certificación de una historia ya cumplida, marcado por la comunión (reencuentro) con el ámbito natural, pasando del *nosotros* al *yo* y de éste al *todo*, que es, a fin de cuentas, el espejo o reverso de la nada, según muestra esta evolución que pasa del desconocimiento de la esencia temporal a su doloroso conocimiento. Precisamente, el poema “Canción de amor con la ventana abierta” [453] de *El otoño de las rosas* reflexiona sobre éste mismo aspecto: “Y es la vida que bella rueda, / se aboca así a la nada, / pues todo es noche, huellas secas, / olvido en la mañana”.

La imagen de la vejez como árbol abatido o seco comporta una serie de connotaciones simbólicas (recurrentes en *Las brasas* y también en el resto de su obra) como en el poema “La despedida”

[441] de *El otoño de las rosas*, se afirma: “Ya está, tras el recodo, la vejez, / como un árbol sin hojas” en tanto en cuanto el árbol condensa simbólicamente la “incesante renovación” de la Naturaleza (Eliade, 2000: 579) quebrada una vez la realidad constata que el hombre no participa de esta vetada eternidad. Pero, además, constatamos otro dato ciertamente revelador: el jazmín siempre remite, en el libro, al recuerdo, a la memoria de un tiempo pasado (como en Machado), pues este aroma (tan cautivador como meloso) nos identifica con una serie de experiencias gratas, pero irrecuperables como tales. Curiosamente, a ese anciano, con el desfallecimiento ante la muerte, “le ha crecido / la barba jazminera” (VII, vv. 15-16), pues a partir de aquí él será el recordado, el que pertenezca sólo al ámbito de la memoria<sup>42</sup>. Finalmente, con la llegada de los astros- siempre vigilantes y pronosticadores- se certifica la muerte, sumida en esa intransferible soledad del individuo, como bien ha testimoniado Gómez Toré: “Brines, cuya cosmovisión está dominada por la muerte, hace suya la idea de que el hombre no puede participar en la renovación cíclica de

---

<sup>42</sup> Como también testifica, por ejemplo, el poema “El niño perdido y hallado (en Elca)” [482] (de *La última costa*): “Y ahora exhala / su pérdida el jazmín, quien me habitara / me deja desvalido, y se aleja / en la desnuda noche ya apagada / el niño aquel que fui”.

la naturaleza, ya que su individualidad consciente le separa de ese eterno retorno” (2002: 55). Por lo que la entrada del hombre en lo eterno requiere su desintegración como individuo. Y, sin embargo- y frente a la permanente combustión ya anunciada en el primer poema- ese hombre acaba “frío en el suelo”, pues detrás de la llama sólo aguarda el olvido (frío)<sup>43</sup>.

Se cierra un ciclo que, particularmente, va a partir de aquella idílica comunión del niño con su espacio y que acabará, de igual modo, mediante una reintegración con el ámbito natural- pérdida de la individualidad pensante-, donde será parte del mundo, pero ya no de la vida pues ésta habrá perdido aquello que la distingue como experiencia cierta: los sentidos, por eso “él ya no ve, ni escucha nada / de fuera de su cuerpo” (VII, vv. 18-19).

---

<sup>43</sup> Esta visualización del hombre abocado al olvido (desfallecido) también resulta recurrente en toda su producción poética, por ejemplo, en el poema “La piedra del navazo” [119] de *Palabras a la oscuridad*, nos localiza, de nuevo, ante un protagonista que “cayó donde las fuerzas le faltaron” y en “Canción de amor con la ventana abierta” [453] de *El otoño de las rosas* podemos leer: “hay un rumor de carne ciega, / ya de todo olvidada, como en el poema “Petición de la mayor certeza” [463], del mismo libro, incide en “Dejarme aquí olvidado / sin casa y sin amigo, y que me pierda / en esta noche fría, y oscura, pero cierta”: un aspecto que, por otro lado, guarda relación con la imagen del *mendigo*.

Sintetizando, pues, las líneas generales- *unidad de sentido*- que determinan el desarrollo del *BDP* en cuanto esquema prefijado sobre el modelo del viaje (y de la ascensión) tendríamos que, en consecuencia, cabe destacar cómo *DBP* tiene, por otro lado, una primera parte formada por los poemas I-II-III en los que tenemos la salida y las experiencias transformadoras, pero con el condicionante de estar contadas en el primera persona del plural: “nosotros”. Posteriormente habría un eje (céntrico) que sería el poema IV como marca de ruptura del grupo y la consecuente desaparición del “nosotros”. Y una parte final compuesta por los poemas V-VI-VII donde se manifiesta la experiencia transformadora y el encubrimiento, pero expresada desde la máxima soledad del protagonista.

El punto de partida de esa aventura (en un principio anecdótica, pero tomada, al fin, como síntesis de vida) tiene su fijación temporal en la temprana edad de la niñez, mostrándose con claros signos de idealización (*edad dorada*) tópica simbólica propia del *illo tempore*, por las notas de luminosidad y su plenitud de facultades sensoriales, así como la inocencia que lo enmarca. Ese niño ha establecido una serie de expectativas de conocimiento y desea- engañado por creer que la existencia es siempre igual de pura y eterna como la infancia.

Comienza aquí la paulatina *combustión* (desposesión) de ese niño que se encamina a ser hombre, a cumplir el tiempo de su existencia: a ser una brasa al final de la jornada.

La adolescencia viene marcada por el descubrimiento del deseo carnal donde aquella inocencia infantil del baño, da paso a un acercamiento mucho más intencionado en su sensualismo: “¡Qué delicia / las bocas en el agua, confundidos / los rostros, en la hierba nuestros cuerpos” (vv. 14-16). Pero este amor, vivido en el umbral del bosque (símbolo tradicional de lo maligno, de lo misterioso y oculto) es todavía puro resultado de la inocencia.

Sin embargo, las experiencias transformadoras no van cumpliendo las expectativas marcadas en su principio y poco a poco les invade una desilusión frente a lo cada vez menos misterioso para ellos: la pérdida de la inocencia. El engaño- poema III- deja de serlo, pero para entonces la marca de la temporalidad (el leñador) ya ha aparecido drásticamente y les ha revelado que las expectativas de la infancia son falsas. Ese paso del joven al hombre (rito del legado del hacha auxiliado en su significación con el derribamiento de la espesura “de las palomas”) como descubrimiento de la temporalidad y de la muerte es, qué duda cabe, una experiencia negativa,



empobrecedora, pues, primero, lleva al sujeto a su desengaño; y segundo, también lo lleva hacia la soledad y la lucha por la supervivencia diaria (aspecto que cuando se es niño ni tan si quiera se plantea), confirmándose en el poema IV. Una imagen especialmente llamativa por su resonancia bíblica que potencia la desunión existente a través de la pérdida de la pureza. Por tanto, estas experiencias vitales no van dirigidas, propiamente, a la purificación del ser, sino hacia la pérdida de todos aquellos dones de la infancia (libertad, eternidad, etc.): es, en este caso, un viaje de desposesión donde ni tan siquiera la palabra queda o permanece en el protagonista.

Así, sólo le queda el consuelo de aceptar la cima como último eslabón de su personal ciclo vital con el ánimo de dar, por lo menos, con una porción de Verdad sobre su existencia, y por eso aún se plantea. Pero ese ciclo- y esa experiencia tan personal- va a adquirir signos de universalidad, como si el mismo engaño, la misma voluntad cognitiva o el mismo destino uniera, en parte, los diferentes caminos de los hombres, de ahí la sorpresiva aparición del “tú” confidente en el poema VI. Una vez alcanzada la cumbre- poemas VI y VII-, encuentra el vacío (el abrupto corte que significa el barranco en sí) y el olvido.

De nuevo el final viene marcado por ese silencio del mundo como fiel reflejo del vacío existencial.

### 3.2.4. “Otras mismas vidas”: el amor como centro

Bastaría contrastar las dos primeras partes que conforman el poemario para detectar seguidamente que *OMV* responde a un esquema estructural no tan señalado ni tipologizado como en los anteriores casos. No existen, pues, esos indicios de narración continuada, ya que, en todo caso, parece responder a una sucesión de instantáneas continuadas- *secuencias, escenas, imágenes- vistas- eso sí- desde la misma ancianidad (posición crítica) que vertebra el poemario en su totalidad. Con acierto José Andújar Almansa ha señalado que fue ésta la dirección final que adoptó el poeta en el posterior desarrollo de su voz lírica, “con el significativo giro que se produce desde el empleo de la tercera persona gramatical a la segunda o primera” (2003: 36). Se basaría, más bien, sobre las recurrencias imaginativo-semánticas que sobre las propiamente dispositivas,*

atendiendo a la estricta coherencia textual de las dos anteriores partes. Pero no significa que ésta sea la parte del libro menos enriquecida o sugestiva para el lector o la menos propicia para mostrar la categoría crítica de un macrotexto; pues los poemas destiñen gran calidad lírica y una poderosa tensión expresiva, del mismo modo que un libro de poemas sin esta voluntad macrotextual, deba ser tomado como “menor” o menos trascendente para el panorama lírico respectivo. Lo cierto es que evidencia otro tipo de coherencia interna menos establecida sobre la base de un único diseño fijado o arquetípico, si bien una *estructura mítica* no deja de ser la unión interrelacionada de *mitemas*, este *OMV* presenta esta misma base pero sin interrelación continuativa (lineal) aparente. Porque cuando nos referimos al macrotexto poético no sólo hacemos referencia a los arquetipos estructurales como marco del desarrollo interior del texto: en verdad, la estructura macrotextual responde a una interna y coherente correspondencia entre las partes que componen el conjunto del texto, abriendo así una relación semántico-sintáctica entre los formantes dispositivos que no sólo deben atenerse a la continuidad lineal de su relación, sino a la recurrencia imaginística y a la unitaria *visión de mundo* de la poética en cuestión. Creemos, en este caso, que *OMV*

responde a otro tipo de planteamiento macrotextual interno, no menos válido ni modélico que los anteriormente analizados sólo que, desde su autonomía como parte del libro no parece responder a una estructura mítica uniforme. Es más, en cierto modo atiende a un tipo de esquematización más ajustado al habitual mecanismo de ordenación del componente poético, pues no se adecua explícitamente a una ley- pese a la variabilidad demostrada- tan marcadas en su funcionalidad dentro del texto, lo que a veces puede llevar a supeditar la intensidad lírica en favor de una directa *razón compositiva* con valor didáctico y orientativo. Aunque no es el caso. Su importancia, al fin y al cabo, estriba en la funcionalidad de esta parte con el todo, y no tanto en su estructura propia.

Sin embargo, ya podemos advertir dos signos llamativos dentro del orden establecido de esta tercera parte: por un lado, la referencia al número cuatro que simbólicamente se refiere al centro, a la conjunción de los cuatro puntos cardinales, las cuatro direcciones que llevan al *axis mundi*<sup>44</sup>. No quiere decir que esta parte sea el centro-

---

<sup>44</sup> Esta interpretación bien pudiera cuestionarse si Francisco Brines no hubiera eliminado de *Las brasas* un poema titulado “Encuentro urbano” (hoy recogido en *Poemas excluidos*) por indicación de Vicente Aleixandre, seguramente por la notoriedad homoerótica que destilaba el poema: “Recuerdo que, por motivaciones de índole personal, me aconsejó retirar un segundo poema, que

que no lo es-, ni tampoco que tenga ese valor céntrico temática y formalmente hablando. Hace referencia a las direcciones del destino que van a dar con la verdad absoluta, siendo éste el auténtico centro hacia el que desemboca la propia vida (simbolizada a lo largo del libro). Pero además, por el otro lado, existe una relación más (con respecto a las ya indicadas anteriormente) entre el lema que antecede al texto y que confiere cierta unidad a los poemas, confirmándose como un *factor incidencial* de primer orden: en el lema, pues, se afirmaba que “*el destino del hombre es el amor, y cada uno tiene su propia lucha y su propio camino*”; ahora bien, existe cierta ambigüedad definitoria, pues no podemos afirmar si es el “hombre” o el “amor” (sintáctica y gramaticalmente no puede detectarse una clara distinción, dejándose abierta la doble posibilidad analítica del enunciado) es el que tiene “su propia lucha” y “su propio camino”. Precisamente esta es una característica que Carole Bradford apunta

---

yo quise defender y él aceptó de buen grado. Siempre, en nuestros encuentros poéticos, su actuación sería la misma: salvaguardar la entera libertad del que escribe, no forzar nunca una decisión tomada estéticamente por el otro, y atender con admirable y razonada minucia a la resolución de las dudas que se le mostraban” (1995b: 69). Con lo que hubieran sido cinco, que en la cabalística, curiosamente, también hace referencia al amor erótico-carnal, al hacer referencia a la intensidad sensorial, tan cara, por otro lado, al conjunto del libro.

como esencial en la obra del poeta, ya que “el concepto del lenguaje que tiene Brines se basa en dos ingredientes, muy esenciales y, a la vez, contradictorias: la lucidez y la ambigüedad” (1982: 647). En una entrevista con Isabel Burdiel, el propio Brines afirmaba esta misma cualidad de su obra, tan poco cercana al postulado estrictamente “realista” (si como tal término entendemos la fijación mimética de una realidad exterior certera y palmaria, representada fidedignamente):

Creo que la evolución de mi poesía ha ido en la dirección de un encuentro conjunto de ambigüedad y lucidez, determinado ello que la índole misma de las experiencias reveladas, o quizás porque la vida, según se me presenta ahora, no es sino ambigüedad, y el intento de encontrarle algún sentido demanda una lucidez tan necesaria como imposible, y aún quizás inútil (Brudiel, 1980: 38).

Implicando, con ello, una evidente variación de la sensibilidad poética de la época de posguerra. Enlazando, de nuevo, con el análisis del texto, si amor y hombre quedan asociados en una equivalencia [ A es B], no menos cierto es que tanto la lucha como el camino son factores igualmente válidos para los dos. Así, podemos llegar a la

conclusión de que el amor (en cuanto destino del hombre), tiene sus particulares caminos y sus singulares luchas. Esta afirmación, pues, acaba confirmándose (una vez adentrados en el texto poético), ya que los cuatro poemas son y sintetizan los principales modos de entender ese amor *a* y *en* los demás: el amor maternal (primer poema), el amor de la confianza afectiva (segundo poema), el amor erótico (tercer poema) y el amor de la convivencia (cuarto poema). Visto desde una novedosa disposición *perspectivista* donde el poeta juega con los diferentes puntos de vista implicados: igual el hablante lírico se identifica con un niño, como contempla a ese mismo niño desde la visión de la madre, o desde la no-persona, por ejemplo. Todos ellos, pese a todo, están bajo amenaza de la muerte y del acabamiento. Incluso la soledad acaba por no ser realmente abolida, pues siempre es el último resultado de la experiencia. Existe una cierta reincidencia en el modelo compositivo en los cuatro poemas que integran *OMV*, casi como correlato de aquello que, en el fondo, quiere transmitirnos el propio título: todos marcan un proceso de pérdida y de posterior añoranza de aquel mundo pleno, perdido también como tantas otras cosas. Pero además, esa llamada a los cuatro puntos cardinales del amor revela, en efecto, la verdad auténtica de la existencia: la

permanente lucha del ser humano que siempre lo lleva hasta su total acabamiento y desgaste. En este sentido, paralelamente se confirma el amor como el centro que impulsa al hombre hacia el cumplimiento de su aventura (detrás de esa mirada *desdivinizada*), siendo así su gran don, aunque trágico y mortal (pues también está llamado a perecer), tal y como también es entendida la vida. Qué duda cabe, pues, que existe una exacta continuidad temática con respecto a *PVV* y *BDP*, ya no sólo desde la valoración del amor como el gran don del hombre (aunque realmente éste no sepa hacer un uso adecuado y permanente de él como otro signo más de su conducta), sino también desde la desolada perspectiva de su desgastamiento, de su empobrecimiento con el paso del tiempo y su irremediable pérdida. Sobre todo el amor puramente carnal que para Andújar Almansa, se presenta como la experiencia restauradora de aquella plenitud perdida (2003: 98). Bajo esta misma indicación señalada parecen dirigirse las palabras del mismo Brines al hacer, no obstante, una valoración general de su obra, desde una muy marcada panorámica barroca: “En lo que a mí se refiere, los aspectos felices de la vida no son cantados nunca o apenas, desde su inmediato goce; así como los movimientos exultantes de amor, o la participación de la alegría, con acontecimientos



prestigiosos que, en mi poesía, sólo aparecen desde su pérdida” (1995: 31).

Esta pérdida se reflejará en los poemas a través de varias formas, siendo la más común, nuevamente, el enfrentamiento entre realidad y deseo, el destino y la libertad, al más puro estilo cernudiano. Deseo incumplido de retención del amor, y realidad cumpliéndose, de tener que ir renunciando a todo una vez se adentra el ser humano en la aventura de la búsqueda del amor eterno, sin que al fin logre conseguirlo. Pero el amor sirve también para recuperar aquello que se ha perdido, aunque sea de un modo efímero y engañoso, como ocurre, por ejemplo, en el primer poema (“*Hay que mecer el tallo de esta hierba*”) donde, paso a paso, se va marcando un proceso de desvelamiento de la conciencia temporal de tal modo, podemos constatar cómo la imagen de la madre va perdiendo intensidad (difuminándose con la naturaleza, por tanto idealizándose según el *topos* literario) al mismo tiempo que el niño va avanzando en edad hasta que ese *Tú de la compañía* (el ser protector y tutelar) se acaba convirtiendo en una irreal figura que sólo adquiere sentido mediante el entendimiento del amor como respuesta salvadora:

Eres una montaña, tienen gracia  
los cerros nada más, y allí se ha ido  
para cantar. Ya, sólo, muchas veces  
besa tu imagen, y desgarrá el llanto  
como un salvaje perro, no lo dice  
cuando a veces te escribe, ni ama nada  
de lo que tú le has enseñado [...] (vv. 28-34)

Pero, además, no sólo el amor maternal está condenado a su desgaste obligado por las circunstancias temporales, incluso el amor erótico viene representado como imagen de la plenitud pero también como acto encubridor de la soledad ontológica y de la desposesión (Andújar, 1999: 61), como ocurre tanto en el segundo como en el cuarto poema de *OMV*.

Existen principalmente dos líneas de continuidad entre los cuatro poemas que componen *OMV* remarcadas en torno al

1. *Malditismo*

2. *Temporalidad heridora*

en cuanto esquemas recurrentes que vertebran esta parte y que son líneas de sentido-*factores incidenciales*- también a lo largo del libro.

Si para Joseph Campbell la última y más difícil labor del héroe, tras su aventura, era el dar con el lenguaje del mundo de la luz “los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra (1999: 201), para Brines esta última labor acabará certificando la inquietante presencia de un extraño “que nos borra, y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra [...] las palabras siguen cumpliendo, hoy como ayer, el desvelamiento de lo desconocido y profundo: de lo sagrado” (1995: 18), de ahí que en su poema “El porqué de las palabras” [372], de *Insistencias en Luzbel* afirmase que

Así uní las palabras para quemar la noche,  
hacer un falso día hermoso,  
y pude conocer que era la soledad el centro de este mundo.  
Y sólo atesoré miseria,  
suspendido el placer para experimentar una desdicha  
[nueva,  
besé en todos los labios posada la ceniza,  
y así pude aceptar la cobardía porque era fiel y era digna  
[del hombre

Y es esta la consideración que ya se había apuntado y solidificado en *OMV*. Primero, la inmersión en la noche con el ánimo

de extraer luz, aunque ésta también sea fruto del engaño; segundo, el paulatino empobrecimiento que esa aventura encubre; tercero, la sensación de fracaso en esa experiencia de crear de nuevo y seguir viendo aquel mismo “final de desaliento” ya visto en *PVV*; cuarto, la ceniza final que enlaza con las brasas, muy presente en el poema “No existía la muerte...” por ejemplo<sup>45</sup>; y quinto, la cobardía y la dignidad

---

<sup>45</sup> Es más, adquirirá una referencialidad simbólica muy sintomática en toda su obra, con lo que tendremos: “El destino del hombre es esa llama / que, unida con las otras en la hoguera, / no sabemos si ha muerto” (poema “El santo inocente” [55] de *Materia narrativa inexacta*), “Ni que el tiempo, ese fuego, / se te quede / detrás de ti humeando” (poema “Este reino, la tierra” [86] de *Palabras a la oscuridad*), “Despojada está el tiempo, / el alma más desnuda, / más sola. / Somos ya como el fuego, / tendemos al reposo / de lo que está quemado” (poema “Escrito en el humo” [197] de *Palabras a la oscuridad*), “Acaso existe un ser, alguna mano oculta, / con llamas en los dedos, que están quemando / el tiempo. Y es el hombre y la piedra / los restos que amontonan la ceniza” (poema “En la noche estrellada” [216] de *Palabras a la oscuridad*), “Todo será rumor en la ceniza” (poema “La ronda del aire” [265] de *Aún no*), “Este mudo muchacho está encendido / de una pasión oscura y alejada” (poema “Sucesión de mí mismo” [362] de *Insistencias en Luzbel*), “Aspiralas y enciéndete. Y escucha, / cuando el cielo se apague, el silencio del mundo” (poema “El otoño de las rosas” [379] de *El otoño de las rosas*), “que nos quema la vida para siempre, / tan larga que me borre esta ciudad” (poema “Envío del recién llegado” [403] de *El otoño de las rosas*), “Fueron encuentros de una sola noche. / Existieron dichosos, / transformaron la carne en fuego y aire, / daban conocimiento” (poema “Historias de una sola noche” [419] de *El otoño de las rosas*), “un secreto esplendor que aún no es ceniza” (poema “Las rosas de las noches” [426] de *El otoño de las rosas*), “El ritmo tan oscuro de las olas / nos abrasaba eternos, y éramos sólo tiempo” (poema “Los veranos” [454] de *El otoño de las rosas*), “Ni el humo de los leños que ardieron / puede ya retornar” (poema “La despedida de la carne” [503] de *La última costa*), “¿En qué oscuro rincón del tiempo que ya ha muerto / vive aún, / ardiendo, aquellos muslos?” (poema “La piedad del tiempo” [505] de *La última costa*), “Mírate así: mirando el mundo acedo, / con dos tizones que no pueden dar luz, y queman” (poema “La esquina y la noche” [511] de *La última costa*), etc. Entiende, con acierto, Gómez Toré que, con el fuego, “su poder destructor no viene acompañado

del hombre especialmente visible en *OMV*, como en el poema recientemente citado, donde afirma: “la vergüenza / tuviste que vencer, y hacerte digno / de ti. Siempre es indigna la mentira” (vv. 29-31). La reiteración de las palabras, de los esquemas es la insistencia que tanto remarcará su obra frente al tiempo (el Vacío), pero esa reiteración (configurada sobre la base de entender la debilidad humana) no aporta una claridad real, humanamente universal, sino personal; no obstante subsiste la ejemplaridad de esta poesía, en el hecho de mostrarnos lo más significativo del vivir humano de todos los tiempos como una vivir absorto entre idénticos enigmas (Andújar, 2003: 26).

Por tanto, si para Frye los dos grandes principios estructuralistas de la narración son la polarización y la separación entre un mundo de arriba y un mundo de abajo (1992: 172) visualizado en *Las brasas* en *BDP* y *PVV* respectivamente, *OMV* condensará esa misma estructura en su contraste: primero a través de las metamorfosis del ser (motivo del descenso) y segundo, mediante la confrontación del tiempo como agente transformador de la interioridad.

---

ya de ninguna promesa de regeneración” (2002: 204) y que las brasas son un reducto innecesario de la vida cuando se sabe que, al fin, sólo será ceniza: “ya la muerte muy poco rompería”.

A partir del primer poema, además de representarse de un modo perspectivista la imagen del hombre en su niñez y en su ancianidad con el trasfondo de la figura de la madre como testigo pasivo de su evolución humana, se nos confirma su propio fracaso y la condena de ser, a un mismo tiempo, luz y sombra. Una consideración que parece tener cierto resorte en aquella tan paradigmática definición del poeta formulada por Vicente Aleixandre: “iluminador, asestador de luz, golpeador de los hombres, poseedor de un sésamo que es, en cierto modo, misteriosamente palabra de su destino” (2002: 359). Después de aquella turbadora experiencia y aventura iniciática queda ese canto-elegíaco y desgarrado-, la palabra que sintetiza la enseñanza de esa misma aventura. Lo identifica como *distinto*<sup>46</sup>, porque ha visto otras cosas además del mundo tangible del presente: ser poeta es, en sí, una condena a estar sujeto al insuficiente lenguaje común y a una observación de la realidad más profunda, como atestiguó en el poema “Versos épicos” [111] de *Palabras a la oscuridad*: “Desde su soledad el joven extranjero / os observa con la luz benevolente, / y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura”; y en “Amor en Agrigento”

---

<sup>46</sup> Afirma Andújar Almansa que “la verdad del solitario o del destino será también la verdad de otros muchos que pueden reconocerse en ella, sin ánimo de didactismo ni trascendencia, tan sólo como verdad propia y diferenciada” (2003: 20).

[166] del mismo libro, afirma: “Esta tarde, con los ojos profundos, he descubierto la intimidad del mundo” que, sin duda, enlaza con ese “alguien” que observa esa “muchedumbre de pequeñas brasas” y también con una de las perspectivas más características de su obra: aquel que mira la realidad y encuentra en ella signos desveladores y reveladores de la misma, como muy atentamente observa José Andújar Almansa: “El conocimiento, la lucidez que se deriva siempre del saber trágico se traduce en una lectura atenta del mundo que no admite la apariencia o la ilusión consoladora. Una mirada que mantiene en alerta todos los sentidos del ser, donde el mundo se le descubre en su esencia y le son dictadas las verdaderas reglas del juego” (1999: 49). En este sentido, subsiste cierto *malditismo* en la figura del poeta, ya que cumple mal su destino de vivir alegremente porque es consciente (oye y ve) del tiempo como irremediable destrucción de la belleza y del don de la vida, forjándose, muy tempranamente, lo que será el *mito personal* de toda la obra brinesiana: el ángel caído o Luzbel (aquel que, movido por su engaño de aspirar a la potestad de un dios, sucumbe irremisiblemente en la sombra) como el propio Brines ha manifestado en diversas entrevistas: “El mito es el mío personal, creado desde la poesía: la Nada como

posibilidad frustrada y que, al transformarse en Ser, o Vida, es condenada al Olvido. El olvido es la nada manchada por la vida. El proceso al que aboca hace que llame a la Vida, engaño. Luzbel es, pues, en la metáfora, el término que se corresponde con el olvido” (Burdíel, 1980: 36-37), pero además somos todos ese mismo Luzbel, pues todos hemos sido testigos del espectáculo de la belleza del mundo y de su pérdida irreparable. Esto, además, implica un cambio de escenario hasta entonces ausente o sólo referenciado: la ciudad. En el poema “Esta grandiosa luz, que hay en el cuarto” se muestra la desubicación del protagonista por el desamor (la privación), dando como resultado una pérdida de la identidad, como definición del ser, mostrada a partir de esa desvanecida mirada en el espejo. Desubicación marcada por el abandono y la soledad, en una ciudad, lejana y adversa a ese ámbito natural (rememorado a través de la sierra de Guadarrama) donde el orden individual- su orden- se restituye. De hecho, si aquel joven se refleja en la belleza del mundo éste hombre se siente ajeno a ese reflejo- de nuevo, la vigencia de Narciso- donde sólo ve indicios de muerte y soledad. Precisamente, en el poema “Reflexión sobre un incidente” [507] de *La última costa* retoma este mismo autoanálisis frente al espejo, con el motivo del amor como



fondo: “Y este tedio de asomarme al espejo / para ver que, el que miro, / debe de ser aquel que te amó tanto”, que, por varios indicios apuntados en el propio poema, parece enlazar- acaso muy sucintamente- con éste de *Las brasas*.

El amor llega, exactamente, con la misma fuerza que el tiempo: como vimos en el texto anterior, arrebatada al hombre de su madre, de su espacio primigenio, le confiere experiencias (casi siempre más ocasionales que estables) condenadas (todo lo que acontece al hombre está, igualmente, condenado) a su propia inmediatez, como también ocurría en el séptimo poema de *PVV*. En todo caso, el hombre poco puede hacer frente a tan leonina fuerza pasional y arrebatadora, pues también es “ley de la tierra” que, por ser innato al hombre, comparte su mismo destino, incluso de pérdida de esa celebración de los sentidos corporales, que van perdiéndose, también, con los años.

Dentro de esa figuración *maldita* cabe destacar un *factor incidencial* de primer orden: en el primer poema esa condena implicaba que el protagonista lírico desgarrase su llanto “como un salvaje perro” (v. 32). De nuevo la figura del perro, tan cercana a la del *yo*, abandonado a su suerte en la existencia más enigmática y amenazante, recordando- según ya dijimos- el poema machadiano

XXIX. De algún modo, la derrota acaba recluyendo al hombre hacia un aislamiento progresivo en los cuatro poemas de *OMV*, pero también- y esto es otra recurrencia- en la base que subyace en el regreso final de *PVV* y en el recorrido en solitario de *BDP*.

Resulta llamativa la constante alusión al *tú lírico*, visto como *imagen en el espejo*<sup>47</sup> salvo en el primer caso en el que hacía referencia a la madre. Bajo esta premisa, no resulta extraño que sea recurrente el *mitologema* de Narciso en cuanto sintetiza la admiración del cuerpo como forma viva del deseo e instrumento de la pasión amorosa y sentimental<sup>48</sup>:

*Poema n° 2:*

---

<sup>47</sup> Afirma Dionisio Cañas que, en Brines, “el único espejo posible es aquél del pasado, allí donde intuimos que *sí* fue realizable una identificación con el otro como un ser lleno de luz” de tal modo que al contemplar el presente, al desdoblarse en el espejo, es “por lo general en la obra de Brines, para descubrir con horror el paso del tiempo” (1984: 48-50). La imagen en el espejo- Narciso- será sin duda una de las principales características de *Las brasas* como descubrimiento de una identidad transitoria y vulnerable que tendrán mayor difusión en su obra posterior, como, por ejemplo, en los poemas “Homenaje y reproche a la vida” [383], “Días de invierno en la casa de verano” [385], “El huésped” [392], “Los espejos vacíos” [405], “En los espejos de los astros” [411], “Objeto doméstico en museo” [414], “El usurpado” [432], todos pertenecientes a *El otoño de las rosas*.

<sup>48</sup> En cambio, para Gómez Toré el espejo “alcanza así en Brines un sentido autofísico. Más allá de su realidad sensible, el cristal señala el verdadero rostro del ser humano” (2002: 135).

[...]En la fuente  
del olivar sus piernas eran arco  
de aquel secreto curso, la bebía  
sin doblar las rodillas, muy gigante.  
Y vigilaba el mar, grandes veleros (vv. 4-8)

[...]

del miedo de los vientos. Aquel niño  
puso color al sol, en los balcones  
lo extendía a vivir despacio. Bello,  
tanto como un reciente amigo, más  
aún, enamorado de sí mismo (vv. 10-15)

[...]

A medio hacer la vida se detiene,  
queda absorta ante el fuego, dobla el cuerpo  
para beber el agua, y es la mar (vv. 31-34)

[...]

Podrías encorvarte, pocos son  
los amigos que quedan, y tan joven  
que con el cuerpo sano se enamoran  
de tu tristeza las muchachas. Mas  
ya la muerte muy poco rompería (vv. 39-43)

*Poema n° 3:*

Miro la habitación, en el espejo  
desvanecida mi figura seria,  
ya sin dolor el alma. La fatiga  
rinda el cuerpo del hombre, le da un punto  
de paz, lo aleja de la vida libre.  
Los bultos que dejó, sus cartas, tocan  
mis dedos en silencio, como al campo

la tarde de febrero que se ensancha.

Me miro en el espejo, y estoy fijo  
como un árbol oscuro que han podado (vv. 8-17)

[...]

las primeras estrellas, es la noche  
quien entra en el espejo su gran sombra  
borrándome, las ramas de la calle  
vacilan moribundas bajo el frío (vv. 48-51)

María Llorente, analiza este narciso brinesiano, en concreto en *Insistencias en Luzbel*, como- *alter ego*- figura provocadora y crítica con algunos valores personales propios de una tradición ideológico-religiosa (2000: 71) a pesar de que Dionisio Cañas considere que no le es totalmente aplicable esta consideración como *alter ego*, pues “De su obra parece emerger un tercer personaje, que a su vez mira a Narciso mirarse y que, al identificarse con él en este estar mirándose, ve con horror en el corazón cómo es él quien va vertiginosamente hundiéndose en el olvido” (1984: 53). Planteamiento con el que no estamos del todo conforme, según entendemos nosotros a raíz de los ejemplos propuestos, pues lo que existe es una visualización temporal (*pasado / presente*) de ese mismo Narciso a cuya distancia cronológica le corresponde una mayor o menor implicación de la voz

poética. Curiosamente, las palabras de Cañas nos sorprenden en tanto que, en otro estudio suyo afirmaba que la “imagen en el espejo ha servido habitualmente en la poesía de Brines para hacerle y hacernos reflexionar sobre el paso del tiempo visto desde la perspectiva de un narcisismo generoso” (1987: 32). Conclusión que sí nos resulta más complaciente con los textos brinesianos.

Símbolo, en síntesis, de la búsqueda de la identidad que el tiempo va difuminando (con la entrada de la sombra y de la noche), restándole la belleza primigenia. Es, por tanto, un mecanismo de desdoblamiento interior que intensifica su valor emotivo, su dramatismo y la tensión que surge de la dualidad de la realidad contemplada y el deseo anhelado. Este enfrentamiento con el destino es, bajo las señales indicadas, resultado de esa lucha permanente que el hombre afronta dentro de su existencia y que será un claro hilo conductor y común entre los cuatro poemas que constituyen *OMV*. El hombre, de este modo, es la fuente y el observador al mismo tiempo y busca en esa dualidad algún signo que lo defina como ser divino y atemporal, pero sin éxito. Sin embargo, todos los indicios que se apuntan lo demuestran, justamente, como un ser desvalido, mortal y frágil, por eso, con la vejez, cuando el anciano caiga al agua buscando

su máxima e inexistente belleza, la muerte “muy poco rompería”. Bajo esta premisa, José Olivio Jiménez detecta atisbos del mundo poético de Brines definidos en la obra posterior, pues detrás de esa concepción de la muerte como inútil en sí (la vejez ya es un doloroso estado de privación y soledad en vida) persiste un fuerte “temporalismo y elegía”, ya que la vejez resultaría ser el canto doloroso ante la pérdida de la auténtica vida, que es la juventud (Jiménez, 2001: 25); así, queda la concepción del presente como tiempo inútil, pues lo importante ya ha sucedido y sólo cabe esperar con resignación la muerte.

Apuntamos, como segundo principio estructurador, la pérdida de la divinidad, del don de la belleza física (que acabará transformándose, mediante el amor, en belleza sublimada y conceptual), pues en los cuatro poemas persiste la narración de esa derrota en el tiempo, del gran fracaso existencial del hombre (en soledad o compañía): ya en el primer poema se afirma textualmente que

[...] Hablan de su fracaso,  
que cumple su destino mal, la voz  
la tiene rota, su cantar disgusta  
los oídos sencillos, y los hombres

dicen que está ya condenado (vv. 36-40).

Igualmente, en el segundo poema, ese “orgullosa” gigante que es la juventud cae abatido por el certero golpe de una piedra lanzada por la propia fragilidad: “Pero una aguda piedra te hirió, nadie / se culpa de dañar un fino pecho” (vv. 26-27), donde, además, se impersonaliza el hecho, con lo que no es una cuestión personal ese fracaso de la aventura, sino un destino general y universal del hombre. Del mismo modo, en el tercer poema se afirma que este destino no tiene “elixir” que lo renueve y recomponga el orden, la victoria de la parte divina del ser sobre la demoníaca o condenada, como sí ocurre en la aventura de Teseo a cuya protección envía Zeus un escudo de bronce para protegerlo de la mirada fulminante de Medusa:

En contra de esta lanza que se clava  
no hay escudo de bronce, ni edad vieja  
que libre de esa lucha; tal tesoro  
no custodia un gigante ni hace suyo  
quien tiene el corazón más puro y fuerte (3, vv. 30-34).

Por supuesto, también guarda correspondencia con el imaginario cristiano (la lanza que traspasa el costado de Jesús para constatar su

muerte como hombre) y con la propia tónica clásica literaria (es evidente la atmósfera de motivada por referencias de tradición caballeresca, como “lanzas” “escudos”, “doncellas”, etc.), que entiende el amor como una lanza que traspasa al amante, condenándolo al eterno sufrimiento del desamor sufriente y desangrante, por no hablar de lecturas psicoanalíticas que verían en la “lanza” un elemento fálico, aunque de aplicación imprecisa en este texto. Y, por último, esa pérdida de la divinidad puede arrastrar el concepto del desencanto, de la pérdida de la pasión y del vacío del amor como recurso a los instintos más primarios del ser humano: es un amor que carece de fundamento y de memoria, de arraigo y trascendencia, pero arrastra consigo la contraprestación de la soledad al cabo de los días (“dormirás solo, / con la tibieza de la noche encima” [vv. 21-23]) y el escepticismo de encontrar el amor eterno: “Sueña / que hay Dios, y que hay amor en el camino, / y que tus hijos crecerán hermosos” (vv. 21-23), mediante la perpetuación- única- de la estirpe individual a través de los hijos. En este sentido, no compartimos la opinión de Gómez Toré al considerar que en este pasaje Brines “había ironizado sobre la perpetuación a través de los hijos [...] Engendrar es, así, entregar seres a la muerte” (2002: 77-79),



ya que aquí escepticismo no equivale a ironía, sino a reducción de posibilidades reales de perdurar en la memoria, pues en los hijos reside la única constatación posible de haber existido, de ser (aunque ilusoriamente) eternos. Esta reducción de la imagen de Dios como simple falacia encubridora de la Nada que asola la vida del hombre, devuelve este último capítulo a la concepción trágica del tiempo- *unidad de sentido*- y a los engaños de la propia vida como necesidad resguardadora de ese doloroso conocimiento del vacío. En tal caso, la confirmación de Dios como escudo provisional ante tan desolado descubrimiento, enlazaría con el poema inmediatamente anterior donde, pese a las engañosas verdades de la vida, ante la verdad final no había escudo posible realmente efectivo y salvador.

Un proceso diseñado sobre la misma base microtextual, pues tampoco podemos obviar ciertos factores incidenciales-formales que nos puedan auxiliar en la localización y señalación de algunos esquemas macrotextuales. En este caso, la reincidencia esquemática temporal- *infancia / vejez*- se refuerza por el contraste entre el tiempo presente y el pasado. De hecho, en *Las brasas* es el tiempo presente el más usado, por cuanto muestra la inmediatez- atemporal, incluso- de lo *narrado*: “El balcón da al jardín”, “El viento ya no quema”, “Está

en penumbra el cuarto”, “De nuevo el sol estalla”, “la tranquila luz llega de los aires”, “siente que la alegría de la luz le llega”, “Me miro en el espejo, y estoy fijo”, etc. También el presente quiere expresar lo absoluto, sin un comienzo ni un fin marcado, pues igual puede marcar lo actual e inmediato como lo futuro. El tiempo pretérito también tiene un destacable uso, más aún cuando designa un tiempo *cumplido*, aunque incluso ese pasado tenga incidencia en el propio presente, pues no olvidemos que *Las brasas* se estructura en torno a esa tensión pasado (positivo) y presente (negativo). José Olivio Jiménez detectó esta misma tensión en lo que él denominó como *temporalismo* “visible incluso en la estructuración o desarrollo del poema, obligando a coincidir sus términos gráficos (principio y final del texto con los del existir)” (2001: 24). Esto es especialmente visible en todo el conjunto de *BDP* y en los poemas de *OMV*. El resultado final de dicha tensión manifiesta en la combinación alternada de pasado-presente tiene, como efecto último, mostrar esa irreversibilidad del tiempo a pesar de la memoria e incluso a pesar de la individualidad de cada una de las experiencias.

Otros dos usos del tiempo verbal serán de vital interés bajo esta dirección, pues afectan al conjunto del libro, enlazado así todas las

partes que lo integran: por un lado, la aparición espontánea del futuro y del subjuntivo, donde su transmisión *hipotética* será, sorpresivamente, tomada como cierta dentro de ese escepticismo que envuelve el libro. Por ejemplo, en el tercer poema de *PVV* afirma:

Un día partirá del viejo pueblo  
y en un extraño buque, sin pesar,  
navegará. Sin emoción la casa  
se abandona, ya los rincones húmedos  
con la flor del verdín, mustias las vides;  
los libros, amarillos. Nunca nadie  
sabrà cuándo murió, la cerradura  
se irá cubriendo de un lejano polvo. (vv. 35-42)

Pero ese contraste entre presente y futuro no resulta ya tan drástico, pues la incertidumbre acaba resolviéndose en pesadumbre y aceptación dentro de su devenir. Igualmente ocurre en otros poemas del libro, como el primero de *OMV*, donde el subjuntivo “quisiera” no acaba de librarse de su destino fatal. Por otro lado, el uso del infinitivo y del gerundio (formas no personales): el uno como tiempo absoluto, impersonal y atemporal; el otro como acción que todavía- dentro de la *narración*- perdura y acontece. Por ejemplo, vemos cómo *PVV* se

inicia en torno a un movimiento determinante y clave en el desarrollo simbólico de la escena- el *regreso*- “Entra un hombre sin luz y va pisando” (1, v. 3) y más tarde “En el pecho / le descansan las barbas, sigue andando / sin luz” (1, vv. 12-14), continuidad, pues, en esa visualización del movimiento marcado por su sombría estampa. Ya, en el tercer poema de *PVV* tenemos cómo “el paisaje / se puebla de una historia casi nueva / (y es doloroso ver que, aun con engaño, / hay un mismo final de desaliento)” (vv. 23-26) y observamos que siguiendo la pauta normal del tiempo verbal empleado debería decir “y es doloroso cómo vio”, en cambio, pese a que su sentido literal no varía, la forma es distinta: el infinitivo le confiere cierta atemporalidad a la acción, pues en el fondo no remite a una acción- “ver”- sino a un concepto “y es doloroso *esto*” (aun con engaño, hay un mismo...). Esta misma atemporalidad la podemos cotejar también en el último poema del libro, que comienza:

No es vano andar por el camino incierto  
de un extraño país, sin con la tarde  
se acercan los muchachos para verte  
pasar, y se enamoran [...] (vv. 1-4)

ese *andar*, *verte* y *pasar* no tienen concreción alguna, bien pueden ajustarse al pasado, al futuro o al presente (como es el caso). Esa dimensionalidad temporal otorga cierta profundidad existencial al texto, confiriéndole un carácter más universalista imperando siempre sobre la experiencia como testimonio personal.

Como ya muy tempranamente apuntó Bousoño, en *Las brasas* “la expresión no busca destacar por sí misma ni un solo momento, pero, gracias al simbolismo *de realidad*, tiene eso que solemos llamar *clima*, que unifica, en un tono único de gravedad y cansancio, al libro entero” (1985: 110) y es en *OMV* donde acaba condensándose en su manifestación focalizándose, en última instancia, en un futuro liberado de todo pesimismo en sus versos finales.

### ***3.2.5. El esquema cerrado como diseño interior***

Cabe, por último, establecer una valoración global de la estructura de *Las brasas* en su totalidad, partiendo de dos aspectos claves dentro de su unitiva configuración:

1) la relación entre el *poema-prólogo* y el último poema del libro.

2) la incidencia de esta misma relación dentro de la visión total del poemario: si existe evolución interna y en qué sentido se da.

Hemos determinado como más oportuno y fundamentado hacer esta valoración como punto de cierre, ya que así será más visible la interrelación establecida entre las partes. Por un lado, quedará un primer poema (al que todavía no habíamos hecho mención salvo en contadas ocasiones), tomado como “prólogo” y cuyo rasgo distintivo más peculiar es su separación natural del resto del poemario (dividido en tres partes<sup>49</sup>):

Habrá que cerrar la boca

---

<sup>49</sup> Como el propio Brines ha manifestado en multitud de ocasiones, este poema fue escrito con bastante anterioridad con respecto al resto del poemario, pero en él ya intuyó, el poeta, las directrices básicas de su mundo poético y, por este motivo, decidió incluirlo en su libro *Las brasas*. Siguiendo, pues, las pautas que hemos ido señalando, este *poema-prólogo* destaca, primero, por su carácter *excepcional*, métricamente hablando, debido al uso del octosílabo con rima asonante en los versos pares (a-o).

y el corazón olvidarlo.  
Dejarlo sin luz, sin aire,  
como un hombre encarcelado,  
y habrá que callarlo todo  
lo que nos pueda hacer daño.  
Cuando se caigan los muros  
tendrá su rostro afilado,  
y una dureza de piedra  
encadenándole al canto.  
Si respira dolerá,  
dolerá tocar sus manos  
eternas y solitarias,  
y nadie podrá abrazarlo.  
Que se habrá quedado seco  
como un árbol por el rayo,  
que será una cordillera  
de espinos, de pinchos bravos,  
y no habrá una sola fuente  
que corra por su barranco.  
Su corazón será un cráter  
apagado, que sin llanto,  
que sin llanto.

Una primera valoración del mismo nos lleva a su lectura como “umbral”, punto de iniciación de la aventura, sólo que con un cierto tono de “premisa” en el sentido más estricto de la palabra<sup>50</sup>. Dentro

---

<sup>50</sup> Según la edición de 1992 del DRAE, significaría: “Señal o indicio por donde se infiere una cosa o se viene en conocimiento de ella”.

del esquema propuesto por Campbell, este primer poema (cuya incidencia siempre sería de signo general) sería la parte de la “llamada”, la salida al mundo: si bien, baste subrayar la cercanía de éste poema- como reclamo a dejar atrás el excesivo abatimiento tremendista, para evitar así el desgarramiento del dolor- tiene con la llamada (tradición bíblica) de Jesucristo a sus apóstoles, pidiéndoles que dejaran a un lado las pertenencias, la mujer, los hijos, etc. y le siguieran hacia el camino de la verdad y la vida (sumo conocimiento). Pero más allá de esta apreciación más anecdótica que relevante, la importancia de este poema estriba en su determinación como punto de “partida” hacia la aventura del conocimiento interior, hacia una muy concreta experiencia (poética) transformadora.

En este sentido, podemos retomar las “premisas” que se estiman necesarias para adentrarse en dicha aventura:

- *Habrá que cerrar la boca / y el corazón olvidarlo*
- *Dejarlo sin luz, sin aire / como un hombre encarcelado*
- *y habrá que callarlo todo / lo que nos pueda hacer daño*
- *y nadie podrá abrazarlo*
- *y no habrá una sola fuente / que corra por su barranco*
- *que sin llanto*



Así, tenemos una primera “premisa” que es la del silencio y la del olvido: éstos son- lo hemos visto- resultados muy propios de la vejez, ya que, por un lado, el silencio invita a la reflexión, y ésta, a su vez, es el recurso del hombre para asimilar la realidad que le rodea y, así, valorarla; por otro lado, el olvido es propiamente consecuencia de la muerte, por tanto esta postulación para “olvidar” el sentimiento (corazón), el engarzamiento de la emotividad exacerbada, es una invitación a dejarse llevar por la muerte con resignada aceptación, sin tremendismo: forma parte de nuestra propia existencia reconocer nuestra debilidad, es decir, hacernos *dignos*. Silencio y olvido, pues, no atienden sino a una misma voluntad de discreción, contrarrestando hipotéticos heroicismos de signo grandilocuente; así, el héroe rebaja su dimensión, su proyección ejemplar y superior, y se integra dentro de ese gran cuerpo social y humano (que es anónimo en todos sus sentidos), su historia no es más trascendente que cualquier otra, de modo que su aventura no será distinta a la de cualquier hombre que, en silencio y olvidado por la historia, también se embargó en su particular iniciación a la vida.

Una segunda “premisa” atiende a un “él” sin rasgos definitorios, pero cuya única naturaleza es la privación de aquellos dones

benévolos (luz, aire) y su fatal estado final de encarcelamiento-*factor incidental*-. Digamos que, en cierto modo, es esta una indicación para situarnos ante un personaje muy concreto: el anciano. De ahí que ya en *PVV* regresa al hogar un “hombre sin luz” (1, v. 3) o cómo el anciano trata de ascender hasta la cima en *BDP* para “alcanzar el aire que allí existe” (V, v. 3), o, en definitiva, cómo en *OMV* de ese hombre “dicen que está ya condenado” (1, v. 40) (encarcelado). Se genera, por tanto, un doble proceso de distanciamiento: por una parte, mediante el uso del verbo “haber”, impersonalizado y atemporalizado, pues revela un valor exhortativo indeterminado, pero también “hipotético” y dubitativo, difuminando su tono sentencioso y le confiere un valor casi más próximo a la confidencialidad y al consejo hacia un confidente indefinido; por otro lado, la alusión a ese “alguien / él” muestra la intención de distanciarse críticamente de lo contemplado, quizás buscando dar un valor más “universal” a esa aventura (aun dentro de lo individual). Además, ese “hombre encarcelado” está llamado, nuevamente, a perecer en silencio, ya que “habrá que callarlo todo”, y es curioso que no se haga referencia a un “callarse”, lo que produciría cierta filiación de lo mirado a una voz en concreto; por el contrario, “callarlo” comporta una acción sobre algo:

es decir, hay que calmar y silenciar todo el sufrimiento de ese hombre “encarcelado” en su propio interior (corazón / noción de cárcel, de espacio cerrado). Ese callar, pues, atiende a la necesidad de provocar el alivio pertinente frente al dolor de ese hombre, sin luz, ni aire ni libertad. Ahora bien, la aparición del “nos” advierte, por un lado, que existe una intencionalidad distanciadora frente a lo narrado, ya que la aparición del *yo* + *vosotros* crea la imagen de grupo, de unidad o comunidad frente a un *yo* escindido y volcado en el apego de sus solas pasiones o conflictos interiores. El *yo* está presente, se manifiesta (pero encubiertamente) formando un todo, un conjunto que en él encuentra su resonancia. Esta “premisa” atiende, en consecuencia, a esa necesidad de restarle patetismo a lo contemplado y ser narrador de una aventura tan común como excepcional en cada hombre, por eso el *yo* más el “vosotros” y el “él” son y forman una única realidad (nosotros) que debe salvaguardarse de todos aquellos indicios de dolor y gozar la vida en su plenitud.

Un cuarto aspecto a tratar atenderá a la propia experiencia poética, ya que en ningún momento se pierde de vista la concepción de “simulacro” reflexivo; es decir, existe una despierta noción de análisis que quiere hacerse valer del material poético para proyectarse

sobre una situación futura: efecto de realidad que, a la postre, devolverá una imagen no personal, no real empíricamente hablando, pero igual de real o existente como creación, pues forma parte de una manifestación interior: no es real ese “hombre”, pero lo es, porque es la imagen o reflejo de todo hombre en su aventura personal, por eso “nadie podrá abrazarlo”, y será, en consecuencia, un extraño ser que se habrá quedado “seco”, será “una cordillera de espinos” y no tendrá “fuente” interior de donde manar la vida, aunque “su corazón será un cráter”, pero “apagado” y una fuente es lo que descubre en su interior el protagonista de *PVV*, “El hombre es una fuente, se decía, / cerrada, más oculta” (vv. 7-8), o el de el *BDP* que acaba su ascensión “porque quiere la fuente” (v. 9) o el gigante-niño de *OMV*, donde “En la fuente / del olivar sus piernas eran arco de aquel secreto curso” (vv. 4-6)<sup>51</sup>. No tiene ni agua ni fuego, no le corre la vida por la sangre: es la imagen del ser humano como tal, con sus “manos eternas y solitarias”, repitiéndose el mitema del *morir/renacer* permanente (pero inherente al ser humano) y la soledad del hombre en el mundo, sin amparo. Sus

---

<sup>51</sup> Cabe hacerse eco la notoria influencia del poema LIX de Antonio Machado, donde afirmaba: “Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión!, / que una fontana fluía / dentro de mi corazón. / Di, ¿por qué acequia escondida, / agua, vienes hasta mí, / manantial de nueva vida / en donde nunca bebí?” (1993: 173).

fuerzas- cráter- están agotadas, y ante tan agria derrota, la última premisa será: “que sin llanto”, cuya reduplicación nos trata de sugerir el asentimiento descorazonado de esa necesaria admisión de la muerte como final absoluto del efímero sueño de la vida. Por tanto, la propia experiencia poética a través de esa imagen (imposible de abrazar) nos devuelve el trágico desenlace del tiempo y la única respuesta posible para seguir celebrando el don de la vida: evitar el llanto, el dolor

Invitación, en definitiva, a la reflexión serena, a la inmersión por la interioridad en busca de una identidad escindida (entre el ser y su imagen) por el tiempo. Con cierta frecuencia, se ha venido hablando, al respecto, de la influencia de Quevedo en estos poemas brinesianos. Más que en la influencia, en su sentido extremadamente abarcador (sí visible en todo el libro), creemos que existe en este poema en concreto una muy clara referencia a un poema quevediano en concreto:

#### SALMO XVII

Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,  
de la carrera de la edad cansados,  
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía

los arroyos del yelo desatados,  
y del monte quejosos los ganados,  
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,  
de anciana habitación era despojos;  
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.  
Y no hallé otra cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte (1997: 23).

Fundamentamos su correspondencia sobre un motivo principal: la imagen del cuerpo como muro abatido por el tiempo. Atiéndase, por otro lado, la convergencia, en ambos poemas, del desarrollo de dicha metáfora para contemplar el objeto- el ser- desde diferentes perspectivas: desde fuera (rostro) y desde dentro (canto), y ambas, en definitiva, acaban siendo invadidos por el tiempo. Ya en un sentido más amplio, el libro estará, en consecuencia, articulado sobre esa permanente disociación (resuelta por la muerte) entre el mundo interior y el exterior. Pero, además, acabará presentando una permanente amenaza de la muerte que, partiendo del propio protagonista, se extiende hacia su entorno, donde la mirada vuelve a

ser un elemento “distorsionador” y “revelador” al mismo tiempo, de ahí que el poema quevediano concluya: “Y no hallé otra cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte”. Véase que el poema de Brines afirma “cuando se caigan los muros” (v. 7) y cómo esa imagen del muro como parte de la casa (mundo interior) destruyéndose poco a poco por la edad se muestra, además recurrente, sobre todo en la primera parte: “pesan los muros / y el hombre que la habita se detiene”(2, vv. 5-6), “en penumbra / los muros” (6, vv. 2-3), “áspero / muro de plata” (7, vv. 23-24), frente a las “altas paredes” (3, v. 27) de las ciudades, que se mantienen firmemente erguidas. El derrumbamiento del ser, su deterioro a través del tiempo y esa sentida cercanía de la muerte que atiende a dar una visión negativamente transformadora de la realidad, en la que sólo se ven indicios de su final. Otro aspecto sumamente llamativo- otro *factor incidental*- resulta a raíz de los versos 15-16: “que se habrá quedado seco / como un árbol por el rayo”. En el poema III de *BDP*, un leñador aparece en escena, para- mediante el ritual de la entrega del hacha- descubrirles esa drástica “ley de la tierra” que es abatir el árbol. Precisamente, como recoge Jean Chevalier, el hacha es “análoga al rayo” en un buen número de relato mitológicos- maya, china, germana, etc. (1999: 548-

549)-. Así, ese rayo inicial, súbito, que “seca” al árbol, tiene su propia correspondencia en esa entrega, posterior del hacha, como correlato mítico-simbólico del propio rayo. Incluso en el poema “Otoño Inglés” [149] de *Palabras a la oscuridad*, Brines reincide en esa analogía figurativa: “Es ley fatal del mundo / que toda vida acabe en podredumbre, / y el árbol morirá, sin ningún esplendor, / ya el rayo, el hacha o la vejez / lo abatan para siempre.”

Por tanto, ya en el poema inicial- *eje de apertura*- se nos marcan dos rasgos visiblemente caracterizadores del poemario: la experiencia límite del acabamiento de la vida, vista en su última fase de edad, y la autoexigencia de crear una imagen distanciada para encontrar, así, una respuesta al significado de esa aventura existencial. En consecuencia, tanto *PVV* como *BDP* y los tres primeros poemas de *OMV* podrían considerarse, dentro de ese punto inicial marcado por el *poema-prólogo*, el propio desarrollo de la experiencia cognitiva, aunque siempre manteniendo la autonomía de sus respectivos esquemas claro, ya que no estaríamos hablando del preciso cuadro propuesto por Campbell, sino del diseño más básico (ritos de iniciación) de *separación-iniciación-retorno*, teniendo en cuenta que el poema que cierra el libro sería, precisamente, ese *eje de clausura* que justificaría



dicha esquematización básica interna. No en vano, tras la inicial llamada, podríamos enlazar, entonces, el acudimiento de ese “hombre sin luz” que, desde ese *poema-prólogo* ha sido invocado como proyección de su identidad: en cierto modo, se justificaría así la compleja estructura de *PVV* al responder, al mismo tiempo, tanto al mitema del *regreso* como al del *descenso* hacia la interioridad, ya que si por una parte, efectivamente, estamos ante un regreso al hogar primigenio, por otra sería, ese mismo regreso, el fin y el comienzo de otra aventura (interior y de reencuentro).

Así pues, cabría, revisar cuáles son las conexiones existentes entre el primer y el último poema, y comprobar que, en efecto, dicho esquema puede tomarse como válido a la hora de definir la trabada estructura de *Las brasas*, siempre atendiendo que ese desarrollo de la iniciación vendría a corresponder al *corpus* global de poemario no desde la causalidad lineal (estricta) de su relación, sino como plasmación (muy diversa) de una experiencia transformadora y de un conocimiento adquirido. De este modo, consideraríamos que éste último poema (ya relacionado, como dijimos, mediante el paralelismo existente entre el número de versos- 23- en cada uno) debería estar correspondiendo, con respecto al primero, si, en primer lugar, hace

explícita mención al regreso; en segundo lugar, si se mantiene la imagen de un “él” como protagonista o cómo ha variado la propia actorización si es que ha variado; en tercer lugar, si éste se representa además como un hombre anciano; y cuarto, si ha encontrado respuesta a su inicial búsqueda (aquella que fue requerida desde la objetividad y la serena aceptación:

No es vano andar por el camino incierto  
de un extraño país, si con la tarde  
se acercan las muchachas para verte  
pasar, y se enamoran. Oh, tú escoge  
la que de hermoso cuerpo llorar sepa  
más tiernamente tu partida. Allí  
tu don deja en su vientre, de tus labios  
incomprensibles las palabras salgan  
y turbadoras. Tiembla si en tu pecho  
su cabeza descansa con fatiga  
después, mirándote a los ojos. Tú,  
con los primeros astros del verano,  
levántate del lecho y deja el bosque.  
Tu nombre no lo sepa. Ya extranjero,  
puedes silbar, el occidente muere  
de roja luz de sol, dormirás solo,  
con la tibieza de la noche encima.  
Tiempo de recordar las amarguras  
de tu pequeña vida, los dos ojos

cierras para dormir y se humedecen  
como las flores en el alba. Sueña  
que hay Dios, y que hay amor en el camino,  
y que tus hijos crecerán hermosos.

Esa primera noción de *andar / camino* proyecta la imagen del *homo viator* (predominante en *BDP* y apuntado en *PVV*) que, además, no encuentra “vana” su experiencia peregrina; es decir, resulta gratificante, saludable para los sentidos. Ese camino es un país extraño, donde nada le arraiga al viajero, ya que él está de paso y camina hacia la noche (cumpliéndose la tarde), en la que tendrá que dejar todo ese mundo de los sentidos plenos, de la sensualidad, del erotismo. Él está llamado a partir y sólo dejar un recuerdo de sí mismo, de su productividad como individuo: el hombre está llamado a continuar como especie, a hacer eterno su don (la vida) y su misión es esa antes de la muerte. Momento culminante de ese viajero (efectivamente, confirma el uso de la máscara lírica) en cuanto debe abandonar el mundo de lo misterioso, del descubrimiento (bosque)-*factor incidental*, referencia simbólica recurrente- y perecer en el anonimato, como afirma Dolors Cuenca: “se percibe constantemente la sensación de sujeto poético viajero y caminante que no puede

elegir, sino tan sólo avanzar” (1997: 266). Es un extranjero, lo cual nos provoca la misma sensación de distanciamiento emotivo con respecto a su particular experiencia, ya que no tiene identidad concreta y definida. Pero, nuevamente, un elemento sorpresivo irrumpe en esa impersonalización: el *tú* al que se le dirige, de pronto, la voz narradora. Ese *tú* genera, al mismo tiempo, cercanía y confidencialidad (frente a la distancia provocada por el término “extranjero”) y resuelve una suerte de apelación involucradora, sin concreción, pero con voluntad de implicación, de identificación final: el conocimiento ha devuelto una identidad escindida plenamente (la realidad propia y la común), lo que forma parte de su concreta experiencia y lo que es en sí la experiencia del ser humano. Se reconoce, pues, como mortal, vulnerable y sujeto al postrero olvido, sabedor de la Nada que le acecha y que sólo puede hacer frente mediante el amor ajeno, como forma de la memoria. El hombre, en consecuencia, debe volver de ese espacio de la tentación y asumir su derrota, la privación total de toda la divinidad que perdió al nacer<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> “Sujeto poético que se siente extraño en su propio tiempo por la añoranza de la era clásica, greco-latina, en la cual supone que los dioses y los hombres estaban en contacto”, retomando, así, las afirmaciones, ya referidas, de Mircea Eliade (Cuenca, 1997: 287).

De ahí tanto el alejarse del bosque, como de Occidente, ya que, como afirma Jean Chevalier (1999: 783-784), el propio Occidente representa el materialismo, la agitación, el dinamismo (frente a la contemplación, tan característica de Oriente) y a la inestabilidad. La soledad será el destino final de tal viajero, así que una vez cumplido su regreso, se iniciará el “tiempo de recordar” todas las experiencias vividas, y así contemplarlas con cierta distancia crítica (obligada por el paso del tiempo) y pese a todo, una última “premisa” no se cumplirá: el llanto, ya que, pese a la serena aceptación del destino, a la contención emotiva dominante, en todo momento, un último gesto antes de la muerte (tras el regreso) será cerrar los ojos y sentir cómo se humedecen si remedio, frente a la desposesión de la gozosa vida cumplida. El conocimiento final, el mismo que invita al viajero a llorar en soledad, es que la vida resulta ser un permanente engaño (ya que no es eterna, ni tiene más trascendencia que la de su historia común con el resto de seres anónimos que la componen). Ante tan devastador destino del sufrimiento que supone perderla, se propone seguir con los engaños necesarios y evitar así que el hombre sea esclavo de su propio dolor y pueda mirar al frente sin ver el fin total que supone la muerte.

Ha habido, en definitiva, una transformación partiendo de ese afán de buscar la verdad, hasta dar con la creencia de una mentira para encubrir, precariamente, el conocimiento final adquirido en esa búsqueda. Existe, pues, un arco evolutivo (línea de progreso) dentro del esquema más básico de *Las brasas*, confirmándose que, en efecto, estamos ante un diseño macrotextual perfectamente configurado sobre la *estructura mítica de iniciación*, como experiencia transformadora de su identidad, más allá de la fijación de unos determinados *mitemas* (señalados por Campbell) y de su aplicación lineal. No cabe duda que existe un punto de partida, una serie de experiencias de iniciación (descenso hacia la interioridad) y un regreso motivado por la presentación de una respuesta, de una solución que, a la altura de lo expuesto, atiende a la necesidad de la fe y de la esperanza para evitar el dolor de sentirse cada vez más derrotado por el tiempo, pero también una conciencia lúcida y cabal frente al engaño que supone la vida y confiar en la prolongación de la vida como resultado de un don divino que, sin embargo, le resulta imposible justificar desde su experiencia vital, pero no desde lo convencional y arquetípico: “Sueña, /que hay Dios, y que hay amor en el camino” (vv. 21-22). Además, cabe recalcar la curiosa reiteración del verbo “haber” en

sendos poemas, pues, en el primer caso vemos cómo comienza con “habrá”; mientras que el segundo caso cierra, precisamente, con “hay”, es decir, de la certidumbre, de la premonición se pasa a la confirmación, al asentimiento. En este punto exacto de revelación del engaño es desde donde partirán sus libros posteriores confirmándose, *Las brasas*, como el auténtico núcleo concéntrico desde el cual, fue construyéndose toda una trayectoria poética consecuente consigo misma y conscientemente atenta a corresponder con creces la inquietud, siempre novedosa en su mirada y en su exigencia, del lector, tal y como acabó definiendo Guillermo Carnero:

Un corto número de libros meditados y densos nos revelan una trayectoria que podría visualizarse mediante una espiral: todos sus ciclos responden a la necesidad de expresar un concepto del mundo que siempre es genéricamente el mismo; pero cada ciclo amplía la extensión de lo expresable y eleva la calidad, el contenido y la riqueza de la expresión (1997: 3).

**3.3. ELABORACIÓN DEL *MITO PERSONAL*: EL  
FRACASO FINAL DE SU DESTINO**





### ***3.3.1. Algunos conceptos generales en torno a la actoralización lírica***

Advierte Juan Villegas que el estudio detallado del héroe-protagonista de una determinada obra literaria revela siempre elementos esenciales de la visión del mundo y del sistema de valores que lo sustenta (1976: 77). Esto significa que, detrás del desarrollo interior del protagonista lírico, de sus rasgos simbolizantes y de su recurrencia funcional en el texto, alienta uno de los fundamentos básicos del esquema macrotextual, ya que sin la concepción unitaria y coherente del sujeto lírico, el diseño macrotextual carecería de incidencia real sobre el texto, y relegaría la distribución y el ordenamiento del material poético a una simple combinación formal de pura recreación técnico-formalista, de carácter lúdico e inconsecuencia discursiva<sup>1</sup>. Por tanto, la figuración del sujeto lírico se muestra directamente vinculada al propio diseño del poemario o de las partes de ese poemario, aunque con ello no

---

<sup>1</sup> Así es como lo entiende Jean Cohen, quien ha definido algunas de las claves de esa naturaleza “unitiva” del texto (1984: 169).

queramos afirmar que el desarrollo propio del protagonista en un poema sea menos relevante para el análisis del libro. Creemos, en este sentido, que la fijación de una coherente *visión de mundo* (a través de cierto rol social o vital), de un determinado personaje o de una muy concreta focalización del *yo lírico* dentro de un definido marco (aquellos rasgos que han sido etiquetados como signos o símbolos de protagonización lírica en favor del *pudor afectivo*), etc. viene dada por su correspondencia: primero, en cada uno de los poemas que componen el libro; y segundo, tras comprobar cómo esa imagen actoral se transforma, evoluciona y se interrelaciona de muy determinadas maneras dentro de cada una de las restantes partes del poemario. Es decir, por un lado, entre poema y poema; y por el otro, entre parte y parte del libro, así hasta dar con una visión unitaria de su figura, detrás de la cual existen ciertos rasgos y señales que lo definen y lo concretan como foco temático dominante (si llega el caso) y en torno al cual giran todos los demás elementos (formales, temáticos y pragmáticos). En definitiva, la *estructura mítica* no tiene razón de ser si no es porque dentro de ese marco existe la progresión continua de un héroe que, al fin, le da sentido y valor a cada una de las partes de la estructura textual.

No obstante, cabe hacer una primera distinción- de base teórica- que es, a fin de cuentas, la principal perspectiva desde la que partimos en nuestro análisis del *protagonista lírico* como foco de atención del libro. Cuando Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* señalaba como “virtud” de la poesía española de los años sesenta la construcción poemática bajo el signo de una evocación autobiográfica (1999: 369-423), parecía referirse más a un sentimiento de temporalidad (en la reflexión poética) más íntima manifestada por la *nueva* estética en sus versos que hacia una actitud impudorosa de constantes apuntes de implicación biográfica como fundamento de escritura, más aún cuando, ya con anterioridad, había afirmado que “La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entramos en el asunto) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta es, pues, sustantivamente, un *personaje*, una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia” (Bousoño, 1999: 32), de ahí que podamos hablar de Brines como un poeta cercano a Cernuda, Machado o Juan Ramón Jiménez, entre otros, en su elaboración de una biografía poetizada en lo que Andújar Almansa entendió como uno de los rasgos de la *modernidad* más visibles en el poeta valenciano a la hora de asumir una identidad poética (2003: 17), como también indicaron, en su

momento, Douglas K. Benson (1984: 310) y María Cooks (1992: 7 y 15). Aspecto que, dicho sea de paso, han estudiado más profundamente Gómez Toré (2002) y David Pujante (2004). Si bien es cierto que, previa a la experiencia poética, acontece la experiencia vital, sería impropio, entonces, relacionar ambas como idénticas o coincidentes, pues corresponderían a un plano de la enunciación muy distinto, tal y como también lo manifestó Francisco Brines: “el poeta sólo existe cuando escribe, y en los restantes momentos es sólo el hombre que es” (1995: 32). Más aclaradora resulta, en este caso, la distinción propuesta por Arcadio López-Casanova en cuanto a la actorización lírica y la definición del actor poemático como “una figura del universo (imaginario) representado, resultado del revestimiento y la intersección de un componente funcional y otro sustancial, y que suele estar marcada por un identificador o rol temático” (1994: 26).

Así, al hablar del sujeto poético no nos referimos al poeta (hombre) en su distinción humana y social, sino como figuración referencial en el acto de comunicación (emisor interno), marcando, más si cabe, las distancias entre lo vivido y lo escrito (Bernárdez, 2000: 167-173). Aspecto que podemos sintetizar mediante el esquema propuesto por el propio Arcadio López-Casanova (1994: 59):

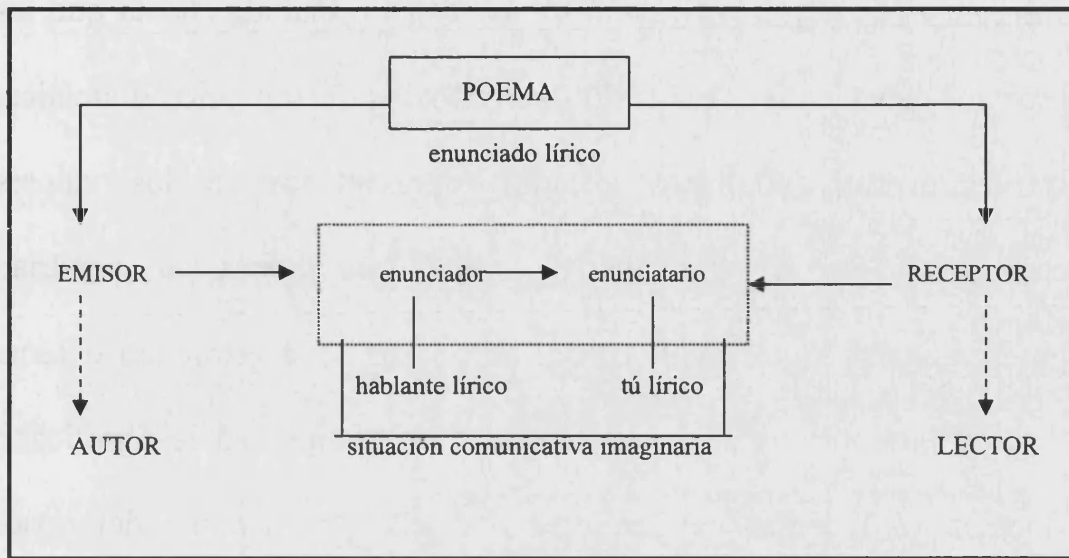


FIG. 10: Cuadro actorización lírica

Aunque la manifestación figurativa también responde a una gradación de uso, es decir, a una baremo de recurrencia, de modo que el yo poemático (poeta) puede adoptar, en su auto-referencialidad, estrategias de enmascaramiento, bien en una heterogénea explicitación en los procesos de actorización (menos recurrentes), o bien en lo que conocemos como configuración de un *mito personal* si ésta misma figuración se presenta de un modo constante en la obra de este autor, lo que, a su vez, nos ofrece- en el análisis de la construcción actoral- una pauta de lectura del libro (macrotexto) y de la propia obra poética al completo, respondiendo a un todo coordinado- *visión de mundo*- en el que fondo y forma establecerían lo que podemos definir como

*semántica figurativo-estructural de la emoción*, habida cuenta que los aspectos más emotivos del texto (bien en su variante trágico-dramática, como en su contrapunto irónico) representados en los valores encarnados por el particular y plural *mito personal* vendrían potencialmente significados con el adyacente de la estructura externa del poemario, por lo que se establecería una continuidad de significado (“semántica”) dentro del esquema o diseño “estructural” del texto, modélicamente coordinado, cuyo resultado final será el efecto de sentido global (figuración continuada), de orgánica coherencia interior y de sistema cerrado sobre unos ejes recurrentes a lo largo del libro.

Pero cuando hablamos de “héroe” no sólo queremos referirnos a ese modelo ejemplar y modélico, símbolo y referente de la anhelada victoria por parte del hombre común e intranscendente. Entendemos que el héroe es más que un simple oráculo atemporal que hay que venerar ideológicamente, pues, en verdad, es sólo la representación de unos valores que, desde el punto de vista sociológico, se han venido entendiendo como más adecuados y puros. Paralelamente, el antihéroe puede tomarse como aquel que representa el mismo valor pero a la inversa, pues es símbolo de todo aquello que es entendido como nocivo para el hombre (Villegas, 1976: 79), aunque, efectivamente, cada época

determina a sus héroes y a sus enemigos; por eso el héroe, como tal, tan sólo resulta productivo tomarlo como un ente abstracto, sin definición de personalidad ni concreción histórica que lo pueda acotar como elemento representante de unos valores universales.

Como afirma Juan Villegas, esencialmente “las virtudes del héroe mítico apuntan a las virtudes necesarias para triunfar del caos y de las tinieblas” (1976: 80); esto hace que, con cierta recurrencia, el héroe quede emparentado tópicamente con la luz, el sol, la claridad y el alba, frente al maltrecho antihéroe que, consecuentemente, se le define por su valor terrenal, oscuro, nocturno y maldito (Jung, 1962; Eliade, 2000; Olcott, 1967). Del mismo modo Juan Eduardo Cirlot entiende que “todas las cualidades heroicas corresponden analógicamente las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas. De aquí que el sol se asimilara en muchos mitos al héroe por excelencia”, aunque anteriormente ya había apuntado que “el culto del héroe ha sido necesario no sólo por la existencia de las guerras, sino a causa de las virtudes que el heroísmo comporta y que siendo advertidos seguramente desde los tiempos prehistóricos, hubo necesidad de exaltar y recordar” (1958: 234).



Dualidad que perfectamente va poder cotejarse en el poemario ya que, sin ir más lejos, basta contrastar cómo en el primer poema de *OMV* el niño (símbolo de pureza y divinidad) “Siente / que la alegría de la luz le llega / y le sube a los ojos” (vv. 6-8), pero tras el descenso, el fracaso y la desolación del hombre (desdivinización) que significa su condena y, por tanto, la pérdida de sus valores idealizados, es misma luz le daña: “y los hombres / dicen que está ya condenado. Madre, / le hace daño la luz si da en su boca” (vv. 39-41).

Por tanto, cabe partir de esta polaridad (*luz / sombra*) como primera marca distintiva e identificativa del sujeto lírico dominante en el texto (Aldrich, 1991: 43), pero sobre todo de cómo su evolución interior trazará ese proceso de *desdivinización* que lo llevará de su modélico estado inicial a su fracasado estado final, siendo esta una figuración no sólo recurrente, sino, sobre todo, vertebradora y unitiva de *Las brasas*.

### ***3.3.2. La desolación del hombre viejo: tensión entre libertad y encarcelamiento***

Como anteriormente apuntaba Carlos Bousoño el personaje lírico es una “composición”, y como forma construida y confeccionada en cuanto creación, requiere unos formantes que lo confirmen como figura representada. El primer valor que destaca del protagonista lírico de *PVV* (pero también extensible al cómputo de la obra) es su condición temporal: es un anciano, cuya mirada se ajusta a su especial circunstancia de marcado acabamiento, de cansancio y desilusionada actitud. No cabe duda, que, en este sentido, guarda cierta relación con la obra poética de Antonio Machado, pues en ambos casos estaríamos frente a un análisis de la realidad a través de la escritura poética, vista desde el tiempo de la ancianidad, casi como crítica valoración existencial mostrada desde la perspectiva imaginada por el poeta ya en muy temprana edad de escritura (Jiménez / Morales, 2002: 217-218). Dato que, sin duda – y pese a resultar un factor externo al texto y, por tanto, secundario en el análisis crítico aun con la importancia que han

concedido Carlos Bousoño (1999: 408-411) y José Luis García Martín (1985: 196) entre otros- establecería un efecto de extrañeza en el lector pues estaríamos ante un poeta joven pero, en cambio, su perspectiva poética, más creíble a la luz de lo comunicado, trata de revelar las inquietudes emocionales de un anciano. Esto no deja de mostrarnos, en lo que se refiere propiamente al texto, que existen dos perspectivas complementarias pero diferentes en su interior: por un lado, está el que observa y narra la acción o hecho, un anciano que contempla la realidad desde su casa; por el otro, el mismo anciano que contempla y da significado a su realidad, pero que no la transmite directamente como tal, sino que (de ahí la complementariedad) se hace valer de la capacidad recopilatoria y analítica de esa voz que lo narra y le confiere razón de vida, lo confirma como sujeto existente, como espectáculo de lo temporal a fin de cuentas. José Luis Gómez Toré ha realizado justa valoración al respecto, al considerar el *yo* brinesiano desde esta peculiaridad, ya que si por una parte, es un *yo* omnipresente, por otra ese mismo *yo* parece quedarse en un segundo plano frente a una segunda o tercera persona referida, en todo caso, al propio “disimulado” *yo lírico*:

El yo lírico de los poemas de Brines es un yo que inevitablemente deja su huella en el poema, marcándole su inconfundible tono melancólico, pero a la vez es un yo que se escamotea, que no quiere ocupar orgullosamente el centro del espacio poemático, que no se presenta si no es para soportar la mirada inquisidora de una inteligencia despiadada (2002: 37)

Por tanto, más allá de esta circunstancialidad biográfico-literaria, el sujeto lírico, en cuanto principal protagonista sobre el que se solidifica el cómputo de poemas, presenta una compleja psicología interior, hilvanada por una lucha interna motivada por su aceptación y su renuncia del mundo, pero sobre todo, por la tensión que resulta del trágico debate entre el deseo y la realidad. Complejidad que, por otro lado, queda de manifiesto hasta en su propia transfiguración, pues simultáneamente resulta ser imagen de la vida y de la muerte, como si, en primera instancia, su particular viaje cognitivo (su ascenso o descenso) fuera, precisamente, el adentrarse en su caos interior buscando, en este caso, la luz de su salvación, es decir, la verdad existencial que trata de encontrar en la noche. Así, no es propiamente un personaje unidimensional ni plano (no es, por tanto, un *tipo* con valores y actos arquetípicos), pues él mismo representa la dualidad de

las circunstancias (el bien y el mal, la luz y la sombra, la vida y la muerte, etc.), de ahí su naturaleza “especial”, su resonar cósmico-mítico que, sin embargo, él no logra definir para sí. Por ejemplo, en el poema que abre *PVV*, ese sujeto lírico se nos muestra como un ente frío, anunciador de muerte y sombra, casi como un ángel exterminador- haciendo uso del imaginario bíblico-cristiano- o como el gran Cronos que, tras su paso, todo lo deja sin luz:

Entra un hombre sin luz y va pisando  
los matorrales de jazmín, le gimen  
los pies, no mira nada. Qué septiembre  
cubre la tierra, lentos nardos suben,  
y suben las palomas con las alas  
el aire, el sol, y el mar descansa cerca.  
el viento ya no quema. Riegan lentos  
los pasos que da el agua, las celindas  
todas se entregan. Los insectos se alzan  
a vivir por las hojas. En el pecho  
le descansan las barbas, sigue andando  
sin luz. Todo lo deja muerto, negras  
aves del cielo, caedizas hojas,  
y cortada en el hielo queda el agua.  
El jardín está mísero, y habita  
ya la ausencia como si se tratase  
de un corazón, y era una tierra verde.  
Cruza la diminuta puerta. Llegan

del campo aullidos, y una sombra fría  
penetra en el balcón y es un aliento  
de muerte poderoso. Es la casa  
que se empieza a caer, húmeda y sola (vv 3- 24)

Apuntemos un detalle trascendental dentro de lo que hemos entendido como *proceso de elaboración* del personaje: la dualidad comienza a resolverse mediante el contrapunto del jardín y de la casa, pues el caos que interiormente lleva consigo ese “hombre” no es sino el correlato emocional del estado del jardín (lleno de matorrales) y de la casa (apunto de derrumbarse) como *ámbitos* de la memoria. Tanto el jardín como la casa precisan la presencia- “y habita ya la ausencia como si se tratase / de un corazón”- de esa alguien para dejar de estar “miserio” y “fría” respectivamente. Por tanto, el regreso del héroe en cuyo interior se ajusta un contradictorio impulso emotivo, es, de por sí, un signo de luz en el caos, pues, buscando establecer su propio orden está encontrando un sentido a su destino, que no es otro que el de volver a dotar de luz aquellos símbolos de esplendor perdidos con el tiempo (“y era una tierra verde”). Además, ya queda definida una de las cualidades que le irán definiendo poema a poema: en su confuso regreso, “no mira nada”, y a su llegada todos los signos de divinidad se

alejan (“y suben las palomas con las alas / el aire, el sol”) es decir, no ha regresado con el “elixir” mágico, ni tampoco cuenta con la “ayuda” de esos supuestos seres protectores, tan sólo los aullidos del perro parecen servirle de referencia en su búsqueda de la auténtica realidad de su vida en la última fase de su existencia. En definitiva, este regreso del sujeto lírico es, a un mismo tiempo, la pregunta y la respuesta, la sombra y la luz<sup>2</sup>.

La descripción física del héroe es, por varios motivos, contrariamente ajustada al ideal de fuerza, solvencia y plenitud que, arquetípicamente, representa el héroe. Es decir, resulta ser antitética con respecto al modelo tradicional instaurado. Muy al contrario, los rasgos físicos que lo caracterizan son la vejez, la fragilidad, la fatiga y el cansancio, además de otros factores que, de un modo indirecto, afectan a su representación física, como la tristeza y la melancolía, tan propios, por otro lado, de poetas sumamente influyentes en Brines, como Francisco de Quevedo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda principalmente, etc. Las referencias prosopográficas son

---

<sup>2</sup> Sólo a modo de sucinta constatación de la coherente *visión de mundo* poético de Brines, rescatamos un texto perteneciente a la parte VII de *Palabras a la oscuridad*, donde, muy en consonancia con lo vislumbrado ya en *Las brasas*, se afirma: “Al hombre, algunas veces, le duele esa sombra que desconoce, y que está dentro de él. Sabe entonces cuán ruin sustentador es el cuerpo” (Brines, 1997: 193)

escasas frente a aquellos signos de orientación psicológica, pero lo suficientemente denotativas como para conformarnos una imagen que, precisamente, está diseñada a partir de trazos vagos que refuerzan su abstracción como sujeto lírico, su índice de sugerente creación poética y ficcional. Así pues, en *PVV* tendremos:

- “En el pecho / le descansan las barbas” (1, vv. 12-13)
- “hombre / que siente ya madura su cabeza, / destruido el cabello y el cansancio”(2, vv. 16-18)
- “que es un bulto de sombra” (3, v. 4)
- “Repasa / su mano por el pelo blanco” (4, vv. 21-22)
- “Es un hombre / cansado de esperar, que tiene viejo / su torpe corazón” (5, vv. 16-18)
- “miró sus manos / grandes, fieles, desnudas, / y en ellas ocultó su quieto rostro” (8, vv. 25-27)

Pasamos, pues, de su máxima concreción a su más abstracta representación, pues a veces es un “hombre” y otras un simple bulto cercado por las sombras. No tiene rostro, y principalmente se destacan el pecho, el corazón, la cabeza, los ojos y las manos como partes de su cuerpo más significativas: así, de su pecho o corazón sabemos que está fatigado, que duele al latir, y que da muestras de su avanzada edad con esas denominadas “barbas”. Su cabeza, pensativa, siente el fracaso de



los días y la injusticia del tiempo sobre ella. En consecuencia, el cabello blanco y destruido es, nuevamente, síntoma de ancianidad, pero también reflejo de la pérdida de la belleza, de la decrepitud que es la vejez pese a la connotación típica de sabiduría. Las manos grandes son también una señal de madurez pues, indirectamente, asociamos su pequeñez con la infancia. Señales que, pese a su falta de mayor concreción y detallismo, abren finas sugerencias figurativas que, a modo de pequeños trazos, llevan a representarnos el modelo tradicional de una persona anciana.

En *BDP* se reducen las notas prosopográficas de ese hombre, sobre todo porque en esta parte del libro el protagonista se representa más globalmente, con una visión de su figura desde la infancia hasta la muerte. En líneas generales, éstas serían las referencias físicas más destacables:

- “En el silencio súbito, los rostros / se quedaron muy bellos” (II, vv. 9-10)
- “confundidos / los rostros, en la hierba nuestros cuerpos” (II, vv. 25-26)
- “Y aquel hombre / de fatigado cuerpo se ha dormido” (VII, vv. 1-2)

- “Qué olorosa le ha crecido / la barba jazminera, y el anciano / se toca el corazón, y allí le duele / mucho” (VII, vv. 15-18)

- “y allí queda / fiel a su soledad, frío en el suelo” (VII, vv. 20-21)

Tres aspectos que deben ser destacados: por un lado, el contraste que supone la belleza inicial con la decrepitud posterior, ya que, en ningún caso la ancianidad ha sido emparentada directamente con algún rasgo de belleza o idealización; en segundo lugar, resulta llamativo que la vida, esa conciencia de experimentar el cuerpo con toda su gama de sentidos, queda diferenciada entre el mismo gesto de estar tumbado sobre la hierba, pues la muerte será, precisamente, devolver la individualidad del hombre a su origen, a la Nada, de ahí que al anciano le crezca “una barba jazminera” en el pecho; y tercero- siguiendo con este último dato- cabe destacar la efectiva correspondencia y similitud entre este anciano, frío en la noche y con una “barba jazminera” en el pecho, con aquellos mismos rasgos que veíamos en la descripción del protagonista lírico de *PVV*. Son aspectos, pues, que nos vuelven a revelar una evidente continuidad figurativa en el poemario, lo que nos llevará a seguir con su lectura global y unitaria del mismo. Ya en *OMV* existen otros apuntes prosopográficos que, no sólo responden a una coherencia interna del propio poema (recordemos que los dos primeros

poemas irán, en cuanto a su perspectiva temporal, de la infancia hasta la vejez y viceversa en el tercero), sino que, además, continúan reafirmando una misma figuración del anciano y unos mismos valores agregados a la infancia; en este sentido, tendríamos:

- “Hay que mecer el tallo de esta hierba / tan chica, le miramos, es alondra / muy fina, su cabeza débil” (1, vv. 1-3)
- “Crecerá contigo, y alto / como un junquillo, como el agua clara / tendrá la voz, y el gesto de concejo / asustado” (1, vv. 9-12)
- “bajan / por sus mejillas las pequeñas sombras de fuego” (1, vv. 22-23)
- “En la fuente / del olivar sus piernas eran arco / de aquel secreto curso, la bebía / sin doblar las rodillas, muy gigante” (2, vv. 4-7)
- “Bello, / tanto como un reciente amigo” (2, vv. 14-15)
- “qué corazón, qué luz, ah puro, puro” (2, v. 21)
- “en el espejo / desvanecida mi figura seria” (3, vv. 8-9)
- “en el cuarto / queda marchito un hombre” (3, vv. 46-47)
- “Siento dura la espalda y hace daño / dar movimiento al cuerpo, mis mejillas arden como la leña y están secas” (3, vv. 52-54)

Destacable resulta, sin lugar a dudas, la figuración de la infancia en pleno y armonioso contacto con la naturaleza, debido a su pureza, a su falta de “pecado” (la piedra que derriba al gigante o la que disgrega la compañía de los viajeros), y de temor que es, a fin de cuentas, esa trágica concepción temporal de la existencia y la consecuente búsqueda

de algún resquicio de inmanencia del ser humano. Pero sobre todo destaca el hecho de contrastar cómo en el primer poema se nos advertía de que al niño le bajaban por las mejillas las “pequeñas sombras de fuego” y cómo en el tercer poema, el anciano siente cómo esas mejillas arden y se secan hasta consumirse. Por tanto, existe una cierta continuidad figurativa que determina la vida como un consumirse paulatinamente hasta convertirse en polvo, en ceniza, al más puro estilo quevediano.

Sin embargo, además de estas indicaciones que arrojan algunas notas de entendimiento del poemario, existe una última y muy significativa representación del protagonista que media entre su apariencia física (siempre desde el punto de vista imaginativo) y su ahondamiento psíquico: el hombre como árbol abatido. Ciertamente es que el árbol se interpreta tradicionalmente como un símbolo de vida y libertad<sup>3</sup> que establece una particular conexión entre la tierra y el cielo (Villegas, 1976: 94); en consecuencia, su abatimiento acaba con sus condiciones especiales, y extraordinarias, y lo condena a una triste reclusión al único ámbito de la tierra “enraizado en la oscuridad que los sostiene”

---

<sup>3</sup> “Es el eje del Mundo en su aspecto fructífero y de satisfactor de deseos” (Campbell, 1999: 196).

(Campbell, 1999: 44), así, lo que en un principio es señal de divinidad, acaba siendo una terrible tortura y un cruel despojamiento de aquellas cualidades excepcionales. No resulta azaroso, pues, que la imagen del árbol caído (no estudiado ni señalado aún por ningún crítico) sea también un índice de representación de la figura del protagonista, pues él mismo encarna esa condena no eterna, pero sí históricamente repetida. Ya en el *poema- prólogo* se nos había advertido de que “se habrá quedado seco / como un árbol por el rayo” (vv. 15-16); posteriormente en el tercer poema de *BDP*, con la irrupción del leñador se explicita dicho abatimiento- “Ya abatimos / el árbol” (vv. 7-8) - de su inocencia, de sus sueños comunes, de la aventura conjunta y de la libertad. Por eso, en el poema que cierra esta segunda parte el anciano queda tumbado “Igual que a un árbol derribado vienen / las aves, y las hierbas lo acomodan” (vv. 10-11), de igual modo, pues, volverá a representarse al hombre maduro en el tercer poema de *OMV*: “Me miro en el espejo, y estoy fijo / como un árbol oscuro que han podado” (vv. 16-17). Resulta, en definitiva, curiosa la analogía trenzada entre el árbol cortado y el ser humano como un factor ciertamente revelador-*incidental*- en la concepción de la vida y del tiempo dentro de la unitaria *visión de mundo* poético de Brines.

Apuntando a otros rasgos de su representación, existe una acción que va a definir al personaje principal: en un inicio, será la de “pensar”, pero cuyo resultado es vano: “y el hombre que la habita se detiene / para pensar vanos recuerdos” (2, vv. 6-7). *Pensar* frente a *hacer* equivale a meditación frente a acción, lo que en términos temporales equivaldría, en primer término, a vejez frente a juventud. Atendiendo, pues, a esa representación *actoral*- el anciano- con una precisa y reiterativa constelación de atributos, observamos cómo esa misma cualidad (reflexión) se muestra también reincidente en todo el poemario- *incidencial*-. Por ejemplo, dentro del mismo poemas añade que el personaje está sumido en una “Meditación inútil” (v. 19) y “cuando piensa / que nada le ha quedado de la vida” (vv. 21-22); igualmente en el poema número 3 “No repite / los hechos como fueron, de otro modo / los piensa” (vv. 21-23), y, posteriormente “Recuerda una ciudad” (v. 27); de nuevo en el poema número 4 reitera la idea de la reflexión interior, de la meditación: “su fracaso / lo juzga con templanza” (vv. 23-24). Ya en el poema número 6 “el mundo se imagina / con el amor que quiere el pecho” (vv. 7-8), mientras que en el poema número 7 se confirma cómo “Ya no lucha la tarde y se hace rosa / la luz en su cabeza pensativa” (vv. 25-26). En este sentido, hasta el

poema que cierra *BDP* muestra a un anciano que no puede moverse (agotado) y su único modo de sentir el fluir de la vida sólo tiene justificación a través de la reflexión, por eso “él ya no ve, ni escucha nada / de fuera de su cuerpo” (vv. 18-19). Frente a esa pasiva contemplación de la realidad queda- paralelamente configurado- el dinámico proceder de la aventura, de la vida en su máxima celebración sensorial y de la ilusión sólo aludida, de ahí que en el poema número 3 de la primera parte se nos recuerde:

[...] Antes  
se tendía en la alfombra largo tiempo,  
y conquistaba la aventura. Nada  
queda de aquel fervor, y en el presente  
no vive la esperanza (vv. 9-13).

Igualmente en el poema número 7 de *PVV* se nos vuelve a confirmar que “cuando el cuerpo era joven, y el deseo / la costumbre inicial de cada hora” (vv. 9-10). Asimismo, en el segundo poema de *OMV* se confirma la luminosidad del niño (como también ocurriera en el primer poema de esta misma sección), su divinidad prístina “Aquel niño / puso color al sol” (vv. 11-12), y por eso “Poco puede la muerte si respira / con voluntad un pecho” (vv. 16-17), pues el joven se cree

fuerte como un gigante y su voluntad es su arma para dar con la victoria de su destino, siendo éste, pues, su mayor don, su impulso y acción, pero también su mayor engaño, por eso “!Qué tareas / te envidiaron los muertos, los que eternos / lloraban su ocasión perdida” (vv. 22-25). Los muertos son los que, desde su obligada pasividad, envidian al joven que está viviendo (no al viejo); por tanto, la vejez es la esclavitud si se contrasta con el viso de libertad que emana la imagen de la infancia, de tal suerte que en el tercer poema de *OMV*, la reducción del hombre a la mera contemplación se representa, precisamente, como esa pérdida de libertad física, como si el alma hubiese quedado enclaustrada en un cuerpo gastado, inservible para el gozo sensorial de la vida: “La fatiga / rinde el cuerpo del hombre, le da un punto / de paz, lo aleja de la vida alegre” (vv. 10-12).

En definitiva, el contraste queda definido mediante la tensión interior, nuevamente, entre el deseo y la realidad, de modo que el anciano desearía la aventura, la fuerza atemporal del joven, pero su realidad le reduce a la meditación inútil, pues no aportará con sus pensamientos y recuerdos una solución que le ampare de su fracaso. Son abundantes las referencias a la libertad como anhelo inalcanzable, conformando una parte esencial en la coherencia psicológica del



protagonista que, recurrentemente, añora los tiempos pasados de la aventura. Así, ya en el *poema-prólogo* se hacía alusión a un “hombre encarcelado” (v. 4), y en el segundo poema de la primera parte nos añade que está sumido “en las estaciones del destierro” (v. 11) (faltando, pues, la libertad), por eso, más adelante (poema número 4) “Él podría, con gran fuerza, / también gritar, salir al campo frío / y liberarse del dolor” (vv. 19-21) pero no le quedan fuerzas para hacerlo. Sólo con la aceptación de su derrota esa libertad interior parece recobrase, como ocurre en el último poema de *PVV* donde, tras dar con el sentido de su regreso, el anciano “Presentía ya el alba, / y, libre, alzó la voz” (vv. 28-29). Por eso, en el primer poema de *BDP* los niños son presentados desde esa misma sensación de libertad y de deslimitadora voluntad de abarcar el mundo con su ilusión: “La libertad nos encendía” (v. 12); en cambio en el último poema ese niño convertido en anciano es incapaz de ir y sentir más allá “de su cuerpo” (v. 19) y su libertad queda, así, reducida a simple recuerdo que, poco a poco, irá robándole la noche a ese inmóvil ser: “Con los astros / se cumple la honda noche, y allí queda / fiel a su soledad, frío en el suelo” (vv. 3-5). Ya, por último, en *OMV* se reincide, nuevamente, sobre esta dualidad que diferencia el tiempo del ser humano. Por ejemplo, en el

primer poema afirma “Que ya sabe, madre, el niño / que tiene libertad dentro del pecho” (vv. 23-24), precisamente, ésta misma libertad es la antesala de la aventura iniciática que, tras su vivencia, devolverá al hombre maduro “condenado” (v. 40), esclavo de su propia soledad.

Sintetizando, pues, las líneas ya marcadas dentro de este *proceso de elaboración* del personaje podemos afirmar que el protagonista lírico se caracteriza, en primer lugar, por su avanzada edad, y es ésta una condición temporal que le relega a un estado- único recurso vital para seguir en relación con el mundo- de privación permanente: la meditación. Dicha meditación se conformará en torno a un conflicto interior que hemos definido como *tensión* entre la realidad y el deseo, es decir, entre la esclavitud del cuerpo (entendida la vejez como una prolongación anticipada de la muerte en cuanto pérdida de los valores sensoriales) y la vivencia de la libertad perdida. Frente a la victoria de esa dolorosa realidad, desposeída de todas sus gratitudes más bellas y pasionales, quedará el protagonista en permanente desilusión al contemplar el mundo, en el que sólo verá señales de muerte. La única reconciliación posible estribará, por tanto, en la sobreposición interior de la realidad sobre el deseo, y la posterior aceptación de su intranscendente condición temporal. Precisamente ese conflicto que

lleva consigo es el motivo principal para que se le represente, en numerosas ocasiones, como signo de la vida y de la muerte al mismo tiempo, lo que, por otro lado, también le acabará produciendo gran dolor interior, pues será consciente de esa compleja y paradójica naturaleza de su existencia.

### ***3.3.3. La dimensión mítica del protagonista lírico***

Afirma Joseph Campbell que el ciclo cosmogónico ha seguir adelante “no por medio de los dioses, que se han vuelto invisibles, sino por los héroes de carácter más o menos humano y por medio de los cuales se realiza el destino del mundo” (1999: 282). El destino del mundo queda dividido, en Brines, en dos frentes de desarrollo muy distintos: el ciclo temporal (la *cosmogonía* diaria, el espectáculo de la Naturaleza) y ciclo personal (irreversible y, por tanto, condenado). El primero cifra la Creación con todo su esplendor y grandiosidad; el segundo, la Historia; es decir, allá donde el héroe se va despojando de sus valores puros y arquetípicos para transformarse en paulatino olvido, en figura ausente, en memoria débil. Este desarrollo, que resulta clave

en la *cosmovisión* brinesiana, se va a configurar en *Las brasas* a través de ciertas notas que dimensionan míticamente al protagonista lírico, pues como afirmó Charles Mauron, “todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda” (1962: 196) y de esta articulación se desmembran esos rasgos caracterizadores del *mito personal* (plenamente inconscientes).

Cabe señalar la distinción que se establece en la figuración del protagonista lírico: por un lado, tendríamos una primera fase (infancia) idealizada, donde el *yo* (él) participa del esplendor de la Naturaleza, dimensionándose (Balmaseda, 1991: 181-182); una segunda etapa tendría que ver con la búsqueda (ya angustiosa) de un referente de luz en cuanto desvelamiento y nacimiento de la conciencia temporal; y por último, la manifestación de esa última derrota revela en cuanto descenso o condena eterna.

Dentro de esa dimensión mítica brinesiana cabe tener muy en cuenta la singular originalidad de su *visión de mundo*, pues si respondiera- el texto- a los esquemas arquetípicos más tradicionales la primera etapa- la *infancia*- (luminosa y plena), debería darse o representarse en la cima de una montaña (*axis mundi*), en un lugar- oráculo- que relacionase el espacio y el tiempo, así como el eje *tierra*-

*cielo*. Sin embargo, en el *BDP*, la infancia es el llano, como en *PVV* la casa está en la ladera de los montes, o en *OMV* (primer poema) el niño, una vez crece, asciende hacia la montaña para llorar la pérdida del apego materno. Pero, pese a todo, ese niño, que para Gómez Toré ejerce un efectivo dominio sobre el Tiempo y sobre el Espacio (2002: 183), queda representado con lo que Mircea Eliade tildó como “héroe solar” (2000: 247-252) en tanto en cuanto su naturaleza se equipara, en esplendor, al sol. Es, pues, hijo de la luz más absoluta, manifestación evidente de divinidad e incluso de fecundidad, del legado regio y de la potestad celeste. Ya en el *poema-prólogo*, la referencia a la condición luminosa queda visible en “Su corazón será un cráter / apagado” (vv. 21-22), pero desde la contrapartida de su negación. Aspecto titánico-cráter- que se confirmará en el poema de *OMV*, cuando el joven se describe como un “gigante”. Pero esta dimensión vasta nada tiene que ver con el aspecto físico, sino con la relación de ese niño con el Mundo, ya que si el horizonte es inabarcable, el niño- eterno y luminoso- lo es también, pues no conoce la negación, ni los límites de su pensamiento. Se proyecta en el todo, y así es también parte de ese Todo armónico. No obstante, esa proyección del niño tiene que ver con su condición: afirma Otto Rank que el “héroe recién nacido es el sol que se eleva sobre el

mar y se ve enfrentado, por las nubes bajas, triunfando finalmente sobre todos los obstáculos” (1991: 13) palabras que, sin duda, definen a la perfección lo que Brines representa en *Las brasas*. Así, tenemos que ese niño reúne una condición excepcional: *hijo del sol*<sup>4</sup> (o similar). En el sexto poema de *PVV* este hombre viejo afirma, desde su meditación nostálgica, que “Ay, se muere todo, / para la luz” (vv. 20-21) en lo que podíamos entender como referencia indirecta a esa luz primigenia. Pero eso se hará más evidente en *OMV*, pues ya en el primer poema tenemos cómo ese niño “siente / que la alegría de la luz le llega” (vv. 6-7) pues de sus mejillas bajan “pequeñas sombras / de fuego” (vv. 22-23); y en el segundo añade que “Aquel niño / puso color al sol” (vv. 11-12).

El enfrentamiento al que alude Rank tiene que ver con la aventura referenciada en *PVV*- “y conquistaba la aventura” (3, v. 11)- con el bosque de *BDP*, o con el amor arrebatador de *OMV*- “Se cruzan otros

---

<sup>4</sup> Inevitablemente, esta etiqueta rememora el poema de Vicente Aleixandre, titulado “Hijo del sol”, perteneciente a *Sombra del paraíso*, donde afirma: “sonando en los oídos de un hombre alzado a un mito” (1977: 133). Pero precisamente este calificativo de “hijo del sol” allá por los años veinte y treinta indicaba quién era homosexual, pues se usaba dicho término como un eufemismo cómplice entre algunos artistas de la época ¿tiene, por esto mismo, que tener esta misma significación en Brines? No necesariamente, pero se dan dos factores que coinciden: una, que Brines ha manifestado su homosexualidad; y dos, que Aleixandre fue un estimable amigo del poeta valenciano. Datos que, sin embargo, no son concluyentes para el análisis de la obra.

cuerpos, es la vida / que le tira de ti, te lo arrebató” (1, vv. 25-26). Además, según Eliade, existe una evidente afinidad de la “teología solar con las elites, sean éstos de soberanos, de iniciados, de héroes o de filósofos” (2000: 251). Elitismo que en Brines no se traduce en aristocracia de pensamiento (poeta demiurgo) ni de condición romántica (genio revelador), pero sí como soberanía de la divinidad. Por ejemplo, en el segundo poema de *OMV* afirma: “te envidiaron los muertos, los que eternos / lloraban su ocasión perdida; rey / de los vivos. Todo quedó iniciado” (vv. 23-25) si bien en el primer poema de *OMV* ya se había avanzado que “su cantar disgusta / los oídos sencillos, y los hombres / dicen que está ya condenado” (vv. 31-40). Lo que descubrirá ese niño es su injustificada naturaleza temporal- lineal- frente al ciclo cosmogónico (Gómez Toré, 2002: 82). Es a partir de aquí cuando se produce el cisma y toda aquella dimensionalidad comienza a menguarse. De tal modo, tenemos que si en el segundo poema de *OMV* ese niño se representaba

No existía la muerte; cuánto orgullo  
feliz. El salto era atrevido, siempre  
cruzó la viva hoguera pastoril,  
la que dañaba al monte. En la fuente

del olivar sus piernas eran arco  
de aquel secreto curso, la bebía  
sin doblar las rodillas, muy gigante (vv. 1- 7)

ese sentimiento desdichado mostrará que, finalmente, ha perdido  
toda su aura trascendente, toda su breve eternidad

A medio hacer la vida se detiene,  
queda absorta ante el fuego, dobla el cuerpo  
para beber el agua, y es la mar  
qué demasiado bella, y es honesta  
la luz del sol, y el viento vigoroso  
para un mozo inocente [...] (vv. 32- 37)

Es, pues, el momento del hallazgo, cuando el *yo* descubre su auténtico viaje interior. Es aquí cuando la figura de Ulises (Odiseo) parece tener cierto eco en sus versos. Ya hemos comentado la relación existente entre el regreso de Ulises a su Ítaca añorada en forma de hombre viejo y con aspecto de mendigo. No obstante existe una segunda referencia que nos lleva a retomar su figura: la resonancia de un paisaje “clásico” queda visible en la descripción que realiza en el tercer poema de *PVV* donde:



Sobre la mesa los cartones muestran  
retratos de ciudad, mojados bosques  
de helechos, infinitas playas, rotas  
columnas: cuantas cosas, como un puerto,  
le estremecieron de muchacho [...] (vv. 5-9)

Salvo esa “ciudad” todo parece localizar, en efecto, un paisaje isleño, mediterráneo, muy marcado por el mar. Sin embargo, Amparo Viguier-Espert, en su Tesis doctoral titulada, precisamente, *El espacio poético mediterráneo y la poesía de Francisco Brines* (1995), no contempla como “mediterráneos” estos versos obviando un rasgo que, sin duda, anticiparía la línea paisajística de poemas posteriores como “Olímpica” [282] de *Aún no*, “Tríptico de la aventura” [460] de *El otoño de las rosas*, etc que sí estudia.

Ahora bien, la máxima referencia a esa aventura homérica la tenemos en el mismo poema, unos versos más adelante:

Mas él ama una isla, la repasa  
cada noche al dormir, y en ella sueña  
mucho, sus fatigados miembros ceden  
fuerte dolor cuando apaga los ojos (vv. 31-34)

Como recuerda Jean-Pierre Vernant “Ulises es el hombre que no sólo tiene que recordar, sino también el que quiere ver, conocer y experimentar todo lo que el mundo puede ofrecerle” (2000: 109). En ese afán ahondador se diluye su esperanza y se revela el engaño, de ahí que exista un extraño sentimiento de culpabilidad “inocente” en los poemas brinesianos. Pero no hay que olvidar un detalle: Ulises, en su aventura con el Cíclope Polifemo dice llamarse *Útis*, que significa “nadie”, con lo que en parte acabaría justificando también esa desrealización del sujeto poético, convertido en un “alguien” o incluso en un mero y simple “bulto de sombra”. Pero, como Ulises, ese personaje es el mismo, pero su naturaleza no: el viaje de regreso le ha transformado (o acabado de transformar), ha vivido, ha visto y ha conocido. Precisamente es este el nexo de unión entre lo humano y lo divino, es decir, entre la preeminencia de una condición y la resistencia de una evocada esencia superior. En Brines esto se traduce de una muy singular manera: por ejemplo, un factor relevante dentro de la representación lírica del libro será la capacidad comunicativa del sujeto protagonista con otros elementos externos a su figura: aun sin hablar (está en soledad), el anciano escucha e interpreta las señales como indicios de una premonición que sólo él comprende y justifica como

vaticinio. Pero además subyace una consideración del poeta como intérprete o mediador pues, pese a aguardar celosamente su condición común de ser humano tampoco se niega una cualidad que atañe al modo de mirar el mundo y de interpretarlo.

Como ya avanzó tempranamente Lorenzo Gomis, la poesía de Brines “se estructura en torno a una mirada” (1967: 50). En efecto un rasgo distintivo de este sujeto lírico es su capacidad de visión, instaurada también sobre dos planos o perspectivas: la propia del protagonista y aquella que corresponde a una *voz narradora*. Distinción que se antoja necesaria pues encubre dos modos de mirar interactuando entre sí en la lectura del libro, siendo el lector, en su activa participación, un factor clave en la unión de estas dos miradas. Entiende, por su parte, Duque Amusco (1979: 55-56) que la mirada brinesiana tiene, a su vez, una triple misión:

(i) *retener* lo que se sabe fugaz, por lo que al fin tendrá cierto talante de dolorosa despedida del espectáculo de la vida.

(ii) *revelar* la belleza del mundo.

(iii) *transmitir* el gozo y el dolor de una forma de vida.

Así pues, retener, revelar y transmitir son valores propios de la escritura en sí, según las direcciones apuntadas en las concernientes poéticas del poeta<sup>5</sup>. Para Dionisio Cañas la mirada brinesiana se fundamenta en una “visión crepuscular del mundo contrasta con un paisajismo de luminosidad y sensorialidad mediterránea” (1987: 32), de modo que la tensión de la mirada es también un elemento interno del texto: es decir, el lector es, a su vez, testigo del propio conflicto existente entre ese marco espacio-temporal y la interioridad del personaje. Se revela, por tanto, una mirada marcadamente subjetiva pese al aparente objetivismo que desea vertebrar el conjunto del libro.

Es cierto que la mirada resulta, en sí, un mecanismo de retención (en la memoria), de revelación (del mundo) y de transmisión (de la percepción de las cosas mediante el pensamiento y el lenguaje) y estos tres factores, combinados, dan como resultado el conocimiento de la existencia frente a la realidad. En este sentido, Jacobo Muñoz (1962: 6-

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, en una entrevista realizada por Harold Alvarado Tenorio, Brines respondía- dentro de lo que hemos determinado como principal función de la escritura (retener / revelar / transmitir) como desvelamiento de un conocimiento oculto: “Es el poeta el primer lector del poema, y también el más sorprendido por sus resultados, pues, aunque muchas veces parte de unas premisas externas, sabidas, le son fatalmente engañosas, ya que siempre existe el encuentro de un descubrimiento imprevisible” (Alvarado, 1980: 22).

10) la definió como *contemplación trascendente* y Dionisio Cañas (1984: 24 y ss.) como un ejercicio de *desvelamiento* fenomenológico de esa naturaleza oculta en los seres y en las cosas.

Sin embargo, ese poeta-revelador dista mucho de adoptar una actitud de adalid, de mensajero salvador: precisamente, ese anciano, es un desengañado de la vida que incluso apenas crece en sí mismo, en la potestad de su pensamiento. Aun así, detecta en la mirada un instrumento de salvación (acaso engañosa) capaz de dar una forma al oscuro contorno de la Nada. Sólo que esta “salvación de la mirada” no es una experiencia extensible en todo su sentido: es también un acto de soledad comunicable sólo en cierto modo, y cargada de escepticismo. De ahí que sea elegíaca.

En consecuencia, ante la frágil condición del hombre como ser temporal, la poesía es un modo de rebelarse contra su efímera, dinámica e irrepetible naturaleza, deteniendo el tiempo ilusoriamente: una concepción de la poesía como *re-creación* o efecto de atemporalidad salvadora. Existe, por otro lado, una última cualidad de ese sujeto lírico como intérprete: su capacidad de comunicación con los astros. Los astros son, por asociación tópica, elementos de divinidad o signos del deseo. Pertenecen a otro sistema cíclico del que el hombre tan sólo es

un pasivo protagonista. A veces son señales que auguran una buena nueva, una próspera época de salvación; y en otros casos, son indicios de destrucción y de transformación. En *Las brasas* son numerosos los casos en los que aparecen los astros como indicadores de algún hecho: siempre su mención se debe a alguna *causalidad* referida. Por ejemplo, en el cuarto poema *PVV*, afirma: “Mira, / desde sus ojos tristes, el oscuro / mundo de fuera, las estrellas suaves” (vv. 13-15) y cómo esa visión de los astros deriva en un “cálido estertor le sube / y el pecho se le quema” (vv. 16-17). En el poema que le sigue, tras la presencia de la juventud (visitante) “Vela el sillón la luna, y en la sala / se ven brillar los astros” (vv. 15-16), donde la propia luna- símbolo arquetípico de la muerte y de la soledad entre otras cosas<sup>6</sup>- acaba desvelando a un

---

<sup>6</sup> Símbolo de larga profusión literaria. Fue emblema prototípico de la sentimentalidad en el Romanticismo, e irónicamente representada en la Vanguardia, que veía en su imagen los últimos retazos de aquel sentimentalismo impudoroso y grandilocuente. No obstante, algunos destacados miembros de la llamada generación del 27 no sólo hicieron frecuente uso de su imagen para representar algunos estados emocionales, sino que, además, se confirmaron como símbolos de creación de significación especialmente personales, como, por ejemplo, el caso de Lorca, donde ya resultaba visible en *Libros de poemas* (1921) (García Posada, 1982: 256-260). O en Aleixandre, donde también, desde muy temprano (*Ámbito*, 1928) su imagen de fue construyendo en torno a una peculiar constelación de atributos (Villena, 1977: 8), etc. A la hora de analizar la “poesía mítica” de García Lorca, Gustavo Correa apunta los principales valores simbólicos que guarda la “luna” en la tradición literaria; de tal modo “la creencia de que exponerse a la luz de la luna puede llevar a la locura (convirtiendo un hombre en *lunático*), o causar enfermedades diversas, es también muy antigua y extendida. En la Biblia aparece la luna con sus maléficos efectos, y en especial causando la

“hombre / cansado de esperar” (v. 17). Igualmente, en el sexto poema de *PVV* la visión de los astros anticipa un cambio, una modificación interior que, al fin, le confiere un nuevo valor cognitivo: “sale a la puerta de la casa, mira / los campos, las alturas, los primeros / astros del cielo, reconoce el mundo” (vv. 26-28); mientras que en el poema que cierra esta primera parte, de nuevo se vuelven a relacionar la luna y la capacidad interpretativa (mensaje de dolor): “Oyó la lucha sorda de la luna / penetrando en el bosque, más arriba / el roce delicado de los astros” (vv. 17-19).

Ya en el *BDP* se retoma esta continuidad entre las señales cósmicas y los efectos de transformación del personaje: por ejemplo, en el poema III, frente al abatimiento del árbol existe una exacta correspondencia de signo ascensional, pues, a un mismo tiempo, se derriba la “espesura / fresca de las palomas” (v. 8-9), pero sobre todo “se quedan las estrellas solas” (v. 10). Del mismo modo, en el poema V,

---

ceguera [...] la influencia refasta de la luna en su aspecto de incitación amorosa perversa en la mujer” (Correa, 1975: 235-236). Este símbolo tan enriquecido con variaciones literarias personales adheridos a la tradición literaria española, en Brines será imagen de un testigo escénico del trágico descubrimiento del vacío existencial, siempre asociada a la donación de un mensaje (indicador de indicios de transformaciones cíclicas) y de privación, de la soledad y del sombrío acabamiento. Para una mayor atención al símbolo de la luna como arquetipo literario, (Chevalier / Geerbrant, 1999: 658-663).

“El cielo, sin medida y vano / advierte la fatiga de aquel hombre”.

Resulta curioso que esa capacidad de detenerse a contemplar el designio de las estrellas se acentúa en la edad madura y no cuando el joven está arrastrado por la emoción y la voluntad de su aventura y parece que su destino- la muerte, el vacío- no está escrito o ni existe. De hecho, en el poema VI ya se advierte que en la cima “la mirada / se abre en la flor del ojo para, arriba, / tocar un astro” (vv. 9-11); siendo así, marcas de su propio destino, como ocurre en el poema que cierra *BDP*, donde “Con los astros / se cumple la honda noche, y allí queda / fiel a su soledad, frío en el suelo” (vv. 19-21).

También en *OMV* se aprecia la imagen de los astros como motivos-guía o como regímenes de *causalidad*. De tal modo, en el primer poema advertimos cómo “las estrellas le estremecen / un raro sentimiento, se le llena / su pecho” (vv. 19-21); y en el tercer poema, después de habernos situado al sujeto, abatido emocionalmente, frente a un espejo resulta significativo que “Lucen fuera / las primeras estrellas, es la noche / quien entra en el espejo su gran sombra” (vv. 47-49). Finalmente, en el último poema los astros son, nuevamente, marcas del destino: “Tú / con los primeros astros del verano, / levántate del lecho y deja el bosque” (vv. 11-13). Por tanto, cumplen un trascendental papel



como signos de revelación anticipadores siempre de un destino, de un designio o, acaso, de una certeza inexcusable, pues, desde luego, marcan y determinan la figura del *hablante lírico* de manera muy singular.

Pero el descubrimiento más certero siempre viene de afuera: la aventura está en el mundo. La dicha y la desdicha también. Sucesivamente tenemos que recurrentemente existe un factor, elemento o agente que agudiza el proceso de ruptura y condena. A veces es un rayo súbito, otras una hacha, o una piedra aguda, etc- factores, todos ellos, *incidenciales* por su valor simbólico-; sea como sea, el mundo guarda tanta fascinación como peligro: si habitualmente el héroe mítico hace uso de un *talismán* complementario, el héroe brinesiano no sólo se encuentra en soledad ante su destino, sino que además todo confabula contra su condición y persona, lo que le hace más débil en esa lucha estéril contra el Tiempo. La poesía es, en este sentido, un elemento de contraste y de confrontación visualizadora. En una entrevista reciente para el diario *El País*, Brines confirmaba esta peculiaridad de la poesía como instrumento de indagación de la realidad que el poeta lega al lector: “Claro que la poesía es útil. Hace la vida mejor, afina la sensibilidad y el espíritu crítico, enseña a *mirar* [...] el hombre quiere

ser más pleno, más feliz, más consciente, más intenso, entiende mejor el dolor. Para eso sirve la poesía” (Rodríguez Marcos, 2000: 3). Bajo esta dirección Carole Bradford apunta esa controversia brinesiana que se debate entre la inutilidad de la escritura poética y la propia necesidad que le impele a seguir escribiendo para tratar al revelarse a sí mismo y, en consecuencia, trata de revelar el engaño de la vida. No obstante, pese a esa “desvirtualización” del poeta como mágico adalid de contenidos trascendentes (metafísicos y sociales), está llamado- dentro de lo que hemos entendido como especial compromiso moral del poeta- “a dejar su obra, su expresión sincera y válida de su íntimo sentimiento de la vida y este sentimiento, al transmutarse a los lectores de ahora y en adelante, los pone en contacto con sus propias preocupaciones más vitales” (1982: 648) de modo que de lo concreto y personal se llegaría a una consensuada universalidad. Así, la escritura como búsqueda y necesidad interior del poeta se transforma en señuelo de la propia búsqueda y necesidad del lector: “El poeta escucha y repite. La voz del poeta es una voz del mundo” (Bachelard, 1997: 283).

Finalmente- y al hilo de lo expuesto- persiste un último eslabón dentro de esa decisiva evolución (no necesariamente lineal) del sujeto lírico: la vivencia de una derrota, ya tan visible en todos los ámbitos del

mundo. La revelación ha resultado fatal. Como afirma Eliade, “la puesta del sol o el hecho de que el sol se nuble se consideraron como signos del fin del mundo, es decir, de la cosmovisión del ciclo cósmico (a la que sigue casi siempre una nueva cosmogonía o una nueva raza humana)” (2000: 249). De hecho es el ámbito de lo sombrío el que acabará ciñéndose a ese *él* o *yo* infradimensionado ya en su condena: reducto de lo que fue, siente la belleza como un agente ajeno, lejano y extraño. Explicándose su *malditismo* existencial, su renuncia a la eternidad religiosa. De hecho- y sin abandonar las aportaciones de Eliade- “todo lo que se acerca al cielo participa, en mayor o menor grado, de su carácter trascendente [...] Toda “ascensión” constituye una ruptura de nivel, una transición al más allá, un exceder el espacio profano y la condición humana” (2000: 189). Pero en Brines, de nuevo, esta *lógica de la narración* arquetípica acaba trasfigurándose en un sistema inverso: allí donde debería encontrarse la trascendencia más sublime- la cumbre- sólo se encuentra Vacío y condena. Esto ocurre en los poemas finales de *PVV* y *BDP* así como en el inicial de *OMV*. Es esta la consecuencia trágica de la aventura: “Abandonar las superficies para adentrarse en la verdad de las cosas principia siempre el desenlace de toda peripecia trágica” (Andújar, 2003: 163). Y es precisamente en

ese desenlace donde estriba el auténtico *ser* modélico del protagonista lírico brinesiano: su dimensión (anti)mítica. Después de la aventura iniciática, queda el canto, la meditación, la palabra que sintetiza la enseñanza de esa misma aventura. Se siente, además, distinto porque ha visto otras cosas más allá del mundo tangible del presente: ser poeta es, en sí, una condena a estar sujeto al insuficiente lenguaje común. Qué utilidad puede tener en el mundo aquel que no puede expresar lo que realmente siente. Cumple mal ese destino de vivir alegremente porque es consciente (lo oye y ve) del tiempo como irremediable destrucción de la belleza y del don de la vida. En consecuencia, esa dolorosa capacidad de mirar la trágica lucha del ser humano como un permanente fracaso que se repite, resulta molesta para aquellos “oídos sencillos” (curiosamente, el oído del hombre sencillo y común) que no entienden el por qué de su palabra sin luz. Es cierto que, desde esta autocontemplación del poeta, se forja lo que será la figura del *mito personal* más característica de la obra brinesiana: el ángel caído o *luzbel*, aquel que perdió el camino de la luz y fue arrojado a la tierra sin más destino que permanecer eternamente entre las sombras, pero siguiendo aún en contacto con la divinidad de su auténtica naturaleza<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Un mito personal que acabaría certificándose como representativo de su obra en *Insistencias en*

Por tanto, dentro del primer poema de *OMV*, ese “le hace daño la luz si en su boca” (v. 40) es, pues, un anticipo de su personal condena de haber nacido de la pureza y de la luminosidad (“Siente / que la alegría de la luz le llega” [vv. 6-7] y “como el agua clara / tendrá la voz” [vv. 10-11]), de haber estado en contacto directo con los elementos más bellos de la vida en la juventud y ser ahora un dechado de sombra.

Un Luzbel que dista mucho del representado por el imaginario cristiano-religioso<sup>8</sup> y mucho más próxima a la visión profana del “ángel caído” en cuanto ejemplifica la desintegración de la personalidad y la condena eterna (expulsión del espacio divino). Dista también- y mucho- del Luzbel representado por John Milton en *El paraíso perdido* o el del

---

*Luzbel*, donde hasta el propio título hace ya directa referencia a su imagen como soporte de una concepción trágica y desdivinizada de la vida. Añade, por su parte, Carole Bradford que la relevancia de crear este mito personal reside en la creación de una “nueva dialéctica poética, un lenguaje especial para expresar sus ideas existenciales y existencialistas” (1982: 642), donde cabría insertar, dentro de una *crisis de mundo*, la propia imagen del poeta como ser divino, pero a la vez condenado y devaluado, como cualquier hombre llamado a perecer en el olvido.

<sup>8</sup> Para las variaciones figurativas que ha producido la imagen de Luzbel a lo largo de la historia, literario o no, resultan imprescindibles los estudios de Robert Muchembled (2000) y Claude Kappler (1986) quien además relaciona las variaciones de índole geográfica que su imagen ha podido darse dentro del imaginario colectivo. El estudio de Muchembled, en cambio, efectúa un espléndido análisis de la figura de Luzbel como uno de los motivos simbólicos en los que mejor se representaba, desde las variaciones de sus imágenes y potestades, la evolución social de todas aquellas culturas próximas al cristianismo.

Luzbel de Vicente Aleixandre en *Sombra del paraíso*, pues en verdad en *Las brasas* no constituye una forma exacta, sino un perfil esencial que en libros posteriores desarrollará más ampliamente. El Luzbel de *Las brasas* no es una imagen: es sólo una inquietante presencia sólo intuida, vigilante y subyacente, pero nunca ejecutora de voz, de pensamiento o de acción. En definitiva, es realmente una *idea* que recorre el libro (adentramiento en la sombra, pérdida de luz, añoranza del paraíso perdido, etc) como un modo o perspectiva de mirar el mundo y no como un objeto, en sí, mirado.

El *mitologema* de Narciso, en cambio, sí tiene representación física en el libro. Con anterioridad ya hemos abordado su figura y sin querer redundar en exceso, podemos advertir que el Narciso brinesiano atiende al descubrimiento de dos mundos en el héroe. Como recuerda Gómez Toré, la peculiaridad de éste Narciso viene marcada porque “no es un joven que ama su propia belleza, sino un hombre maduro enamorado del joven que fue un día” (2002: 128). De algún modo, combina y sintetiza esa tensión entre realidad y deseo que tanto singulariza la naturaleza psíquica del protagonista general de *Las brasas*. De hecho, el Narciso mitológico despreciaba el amor, lo que, sin duda, singulariza todavía más la visión brinesiana, tan aferrada a la

experiencia y a la celebración del amor, aunque este Narciso (adorador de sí mismo en su pretérito ser) sabe que, con autopasión o sin ella será la muerte su destino: “es la noche / quien entre en el espejo su gran sombra / borrándome” (3, vv. 48-50). El viaje- también en descenso- hacia la profundidad de esa imagen reflejada sólo ha traído presente de muerte, amenaza. Este Narciso *generoso*- como lo calificó Dionisio Cañas (1985: 8)- no sólo devuelve su único rostro: con él van también los rostros amados y en ellos busca reflejarse como ser, enlazando, de algún modo, con esa idea de la descendencia del linaje en el poema que cierra el libro. Es así como ocurre en el extraño pasaje del poema 7 de *PVV* donde una imagen frente a otra da la sensación de situarnos ante un espejo, pero también parece cifrar un encuentro amoroso (efímero por otro lado) que, sin embargo, no perdería esa noción de reflejo del yo o del *él* en el otro:

Echa su vida atrás, desnuda el cuerpo  
delante de otro cuerpo, y unos ojos  
le buscan y él los busca.  
En el amor era veloz el tiempo,  
iba pronto a morir, y en vano el joven  
pensaba detenerlo, se soñaba  
vencido en la vejez y desamado.

Entonces su victoria  
era querer aún más, con mayor fuerza. (vv. 13-21)

Otra imagen- ocasional- de dimensión mítico-bíblica es la de Caín. Y de nuevo la culpabilidad que emana de su figura. Pero también el hecho de su señalación va a agravar y acrecentar su figura. En especial se evidencia en el poema IV de *BDP* donde ese *yo*, marcado por una piedra, va a realizar su andadura ya en solitario, al igual que Caín, tras matar a su hermano Abel, está condenado no sólo a llevar esa señal en la frente, sino a vagar durante toda su vida.

Resonancias que muestran la dimensión mítica que coordina la figuración actoral de *Las brasas* de una manera ciertamente coherente según el esquema ya señalado en torno a tres ejes fundamentales: la comunión con el mundo primigenio (*illo tempore*), la búsqueda de la aventura (revelación de la debilidad del ser, *mitologema* de Ulises) y vivencia de la condena y disociación entre el *yo* y el Mundo (Luzbel, Narciso y Caín).



### 3.3.4. *Un último vector de protagonización: la modalización lírica*

Como es sabido, la *actitud lírica*, dentro del proceso de modalización, responde a la configuración del acto enunciativo, en el diseño de un marco y de las instancias de la enunciación propias de la estructura comunicativa imaginaria de cada poema o, más extensamente, de un libro en conjunto (López-Casanova, 1994: 61). Aunque propiamente su estudio atienda más al microtexto que al macrotexto; sin embargo, un sucinto análisis muestra signos de continuidad lo suficientemente significativos como para referenciarlos en el presente estudio, aunque no sean constituyentes propiamente simbólicos. Dichas instancias suponen, pues, unas determinadas estrategias de focalización de los sujetos de la enunciación con su latencia o ausencia como actores poemáticos. Dentro del esquema normativo, podemos determinar que en *Las brasas* la actitud lírica predominante es la de *enunciación*, marcada por un hablante externo (no directo protagonista, impersonal) y por una función del propio

lenguaje, *referencial*, estableciendo, pues, un sistema de referencias conectivas dentro del texto.

Pero en determinadas partes del libro esa actitud da paso a la *apelativa*, como por ejemplo, en la mayoría de los poemas de *BDP*, con directa mención de un *nosotros* y de un *tú* y en otros poemas de *OMV*: “Oh, tú escoge / la que de hermoso cuerpo llorara sepa / más tiernamente tu partida” (vv. 4-6). Pero sobre todo destaca- empleando la terminología propuesta por Arcadio López-Casanova (1994)- cómo ese *tú de la concordia* (amigos de la infancia en *BDP*) acaba transformándose en un *tú de la discordia* (se tiran piedras y se hieren) para terminar, finalmente, como meros acompañantes, ya ni tan siquiera confidentes efectivos: “Compañero(s), pienso / que no me detendré cuando me acerque / al lugar de la tienda” (VI, vv. 11-13). Un proceso que se dirime igualmente en los poemas de *OMV* donde ese *tú* acaba transformándose en un *tú de la concordia* a un *tú de la privación*, lo que agrava, sin duda, el responsable único y mayor de ese doloroso peso: el tránsito segador del tiempo.

Por momentos (quizás los más habituales) ese hablante lírico adopta la forma egotiva (*lenguaje de canción*), intensificando así la emoción, aunque sus rasgos caracterizadores quedan definidos bajo la

máscara de un *él* (*referencial*) cuya directa voz podemos oír de un modo conciso. Esto se da, por ejemplo, en el quinto poema de *PVV*, donde “se repetía en él mi pobre vida”. O como en el poema “Esta grandiosa luz...” de *OMV*, donde el *yo* se dirige a un *tú* desde su privación más elemental: el amor.

Cuando nos referimos a *voz* estamos atendiendo a esas señales del hablante con respecto al enunciado lírico (filtros subjetivos que marca sus grados de implicación). Precisamente la *voz* como implicación del hablante en el enunciado lírico quedará marcada, en primera instancia, por la *función ideológica*, según las reflexiones que emanan, condicionando el enunciado, matizándolo o exponiendo una elegíaca visión- escéptica, desanimada, nostálgica- por parte del *hablante lírico*:

Es la hora de otoño de este día,  
la hora de la luz en las ventanas  
desde el camino de las piedras, hombre  
que siente ya madura su cabeza,  
destruido el cabello y el cansancio.  
Meditación inútil, cuando pronto  
dejará de vivir en esta casa  
y olvidarán su nombre, cuando piensa  
que nada le ha quedado de la vida  
(1 de *PVV*, vv. 14-22)

\*\*\*

Tu nombre no lo sepa. Ya, extranjero,  
puedes silbar, el occidente muere  
de roja luz de sol, dormirás solo,  
con la tibieza de la noche encima.  
(4 de *OMV*, vv. 14-17)

Ello no implica que el predominio de la *función ideológica*, en su variante reflexiva, no se vea ampliada y enriquecida con la *función patética* visible sólo en algunos casos y la *función modal* (basado en el “saber” y el “creer”) como marcas de intensidad afectiva y de anhelo respectivamente. Así, tenemos, en el primer caso, el poema “No existía la muerte...” de *OMV* donde queda patente el elemento fónico (signos de exclamación) en cuanto a la intensidad transferida. Por otro lado- en el segundo caso- tenemos el poema “Junto a la mesa...” de *PVV*, donde podemos encontrar fragmentos como. “él / *sabe* que las tristezas son inútiles / que es estéril la alegría. Vive / amando, como un loco que *creyera*” (vv. 13-16). En todo caso, ese énfasis emocional o esa supuesta constatación o anhelo queda refrendado por el tono desengañado, el asentimiento escéptico y la meditación serena o acaso resignada del *hablante lírico*, como apunta José Olivio Jiménez: “van marchando paralelos la emoción y el pensamiento, rectificándose a

veces y coincidiendo siempre en último término [...] viene el pensamiento a corregir todo posible desenfreno” (2001: 23).

### **3.4. MITIFICACIÓN DEL ESPACIO: LUGARES DE INICIACIÓN, LUGARES DE REVELACIÓN**

También el espacio padece esa misma mitificación (adquisición de muy singulares valores simbólicos) al estar en contacto con el propio protagonista lírico siendo, en el caso de *Las brasas*- como ya avanzó Duque Amusco- un “co-protagonista” (1979: 56) o co-partícipe de esa misma poderosa conciencia temporal de la existencia, por lo que la naturaleza no sólo va ser un telón de fondo, sino una entidad sustantiva o como Dolors Cuenca afirma: “la naturaleza se evidencia como algo más que puro escenario” (1997: 283). En efecto, si algo nos llama la atención del poemario es su rico y variado sistema de imágenes alusivas a la naturaleza, e incluso, en ocasiones, su descripción es más extensa y detallada que la propia descripción del protagonista. Afirma Brines que *Las brasas* sólo es entendible enteramente si se conoce su casa de Elca (Oliva), pero esto no es del todo cierto, pues una gran autonomía imaginística lo corrobora como un espacio existente en sí en cuanto creación poética: cierto es que Elca (precisamente donde vive sus años de madurez, retirado de la gran ciudad de Madrid donde habitualmente residía) ha servido de modelo a toda esa atmósfera que describe el libro: el camino con los naranjos y limoneros a los lados, los pinos, los

montes y los campos cercando la casa, el balcón que da al jardín, etc., pero no por ello se nos debe presentar como fiel copia de un espacio concreto, al menos para un libro como *Las brasas*<sup>1</sup>. Es más, qué duda cabe que la transformación entre referente empírico y referente lírico-imaginístico alcanza en el libro un modélico resultado al poder constatar cómo se ha modificado, a través del lenguaje poético, de una realidad física a una realidad simbólica. Uno de esos efectos “transformadores” del lenguaje poético es, principalmente, la mitificación del espacio de los orígenes frente a la desmitificada realidad del presente, y cómo esa dicotomía esencial entre el espacio del pasado y del presente se proyecta como un elemento de poderosa tensión interior que le otorga un grado de emotividad que lo salvaguarda del frío análisis crítico de la temporalidad humana. Esta visualización del *illo tempore* tendrá, principalmente, dos centros de atención sobre los que se va a consolidar su imagen: por un lado, el jardín de la casa; por el otro, la montaña. Juan Villegas señala como rasgos arquetípicos del *illo tempore* la inmovilidad, la intemporalidad,

---

<sup>1</sup> No obstante sí existen ciertos poemas, posteriores, en los que se hace explícita referencia a Elca, como espacio mitificado (recuerdos de la infancia): “(Tarde de verano en Elca)” [78], “Elca” [92], “Elca y Montgó” [270] de *Palabras a la oscuridad*, “Lamento en Elca” [388], “Desde Bassai y el mar de Oliva” [458] de *El otoño de las rosas*, “El niño perdido y hallado (en Elca)” [482] y “Espejo en Elca” [493] de *La última costa* (1995) serían los ejemplos más destacados.



la innominación de los objetos en los tiempos primitivos y la luminosidad (1976: 195). Es decir, le recorre cierto ademán bucólico, con grandes dosis de idealización que aúna la armonía emocional del héroe con la armonía de la naturaleza. Y hacemos mención de esa bucólica figuración porque en el segundo poema de *OMV*, intencionadamente se nos afirma al principio: “El salto era atrevido, siempre / cruzó la viva hoguera pastoril” (vv. 2-3) y acto seguido podemos observar cómo el cuerpo del joven forma un todo armónico con el agua que baja del monte, “En la fuente / del olivar sus piernas eran arco / de aquel secreto curso” (vv. 4-6); de tal modo que la infancia se refleja en consonancia con la naturaleza, lo que, sin duda, le confiere un máximo grado de mitificación, por eso “No repite / los hechos como fueron, de otro modo / los piensa, más felices, y el paisaje / se puebla de una historia casi nueva” (vv. 21-24) como afirma en el tercer poema de *PVV*.

Por lo que nos concierne, hemos basado nuestra interpretación principalmente a partir de las indicaciones ofrecidas por Gaston Bachelard (2000) en lo que podemos denominar como coherente *articulación de un mundo simbólico*. Para Arcadio López-Casanova los símbolos escénicos son propiamente *de creación*, pertenecen a un

mundo poético en concreto en el que se revestirá de sucesivas variantes de figuración y significado que le han de servir para proyectarse finalmente sobre un símbolo final condensador y nuclear (2001: 176), en este sentido, tanto la casa, como el jardín, la montaña, la ciudad, el bosque y el mar, son *focos escénicos* a cuyas variantes o concretas atribuciones de significado y modificación, responde la personal *visión de mundo* brinesiana. De hecho, uno de los objetivos del presente estudio es constatar cómo ciertos arquetipos entran en una construcción “dibujándose” así un *escenario*, hasta convertirse en símbolos escénicos interrelacionados y altamente singularizadores y singularizados. No obstante, dentro de esta genérica distinción existe una segunda clasificación mucho más definitoria del texto: por un lado, está el símbolo escénico de lo íntimo (la casa), que estará compuesto por el balcón, el salón, la mesa y el sillón, el cuarto y el desván principalmente, incluso hasta el propio jardín; por otro lado, está el símbolo del centro, de la aventura, de la iniciación, centrado en la imagen de la montaña, del bosque, pero también de la ciudad; por último, está el símbolo de lo desconocido (siempre presente pero enigmático) centrado en la imagen del mar, que para Gómez Toré será “símbolo de la vida y de la muerte, maternal y hostil en distintos

poemas, es aquí el espacio simbólico de un reencuentro que constituye al mismo tiempo una pérdida irreparable. Ese reencuentro que es sólo mirada, abrazo en el vacío de cuerpos que no llegan siquiera a rozarse” (2002: 116). Sin embargo, al no ser un elemento topográfico de pertinente relevancia reveladora o como espacio de mitificación, no haremos especial hincapié en su representación referencial. Estos serán, en definitiva, los tres espacios en los que se proyectará la mitificación del héroe y desde donde discurrirá su particular aventura hacia el conocimiento.

### 3.4.1. *La casa*

La casa- *foco escénico* dominante en *PVV*- es el espacio céntrico por excelencia, y en consecuencia, atiende a ser símbolo del mundo interior del hombre, centro de atención reveladora, por otra parte, del poemario. Mircea Eliade lo considera un espacio de desdoblamiento, símbolo de la re-creación del universo personal o religioso (si la casa se transforma en templo) (2002: 17 y 25), que atiende al plan armónico-construcción divina- celeste. Es, por tanto, un centro condensador del universo como creación que, visto más en concreto en la especificidad

de la casa, se revela como *imago mundi*, como santuario de la personalidad del hombre que tan celosamente entiende como intimidad<sup>2</sup>. Y esta intimidad, en *Las brasas*, implica también soledad. Según Bruno Hillbrand, aquel hombre solitario, sin contacto con otros seres humanos, sin comunicación con otras personas, sólo depende de diálogo consigo mismo- “cuando piensa / que nada le ha quedado de la vida” (2, vv. 21-22) o “No repite / los hechos como fueron, de otro modo / los piensa” (3, vv. 21-22)- y con las cosas- “Este rito / de desmontar el tiempo cada día / le da sabia mirada” (3, vv. 14-16)- por ello está en una inmejorable disposición de ahondar y explorar el espacio en su esencialidad- “Alguien oye / que la vida se va” (4, vv. 9-10), “Y él oye / el dulce nacimiento del amor, / escucha su secreto” (7, vv. 29-31)-. Así es él a quien se le abren otras perspectivas y grados de vivencias espaciales, en mayor medida que a la persona que está socialmente integrada en la ciudad, en la convivencia externa. Por tanto, la casa, como aislamiento, intimidad y soledad, puede servir de espacio unificador (en su revelación y comunicación) en la conciencia del

---

<sup>2</sup> De hecho, ocurre un significativo dato: antes de entrar en la casa, en el primer poema de *PVV* ese hombre (tan caracterizado por su capacidad visionaria), “no mira nada”, pues nada extraordinario se le revela. En cambio, a raíz de entrar en la casa, ese mismo hombre estará en permanente comunicación con el mundo a través de la mirada.

hombre de su propio espacio personal y del universo (Hillbrand, 1975: 432). Sobre esta línea de entendimiento también se dirige la conclusión de Carlos Bousoño al considerar que Brines convertía la objetividad del mundo en un “contenido de la conciencia” manifiesta, por ejemplo, en las impresiones (1985: 52) que suscitaba ese mundo personal de la casa en contraposición al resto del paisaje (la *no-casa*). Gaston Bachelard entiende, por su parte, que la casa brinda un particular “rincón del mundo” donde los recuerdos “del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores” (2000: 36). Precisamente, esa capacidad intrínseca de la casa por albergar los sueños es lo que hace de su imagen un espacio ideal para la revelación de lo misterioso, de lo enigmático que rodea el interior del hombre; pero sobre todo cómo esa visión onírica parte de una emotividad que desvía la historia real acontecida<sup>3</sup>, transformándose

---

<sup>3</sup> Resulta paradójico que estemos hablando de “historia real acontecida” cuando precisamente *Las brasas* destaca por su valor ficcional; de hecho sabemos, incluso, la descompensación de edad que existe entre el poeta y el protagonista lírico aunque su efecto de realidad sea, como en este caso, poderosamente conmovedor. Efectivamente, es experiencia, pero poética en su sentido estricto. En este sentido, debemos dar por certeras las apreciaciones de Luis Antonio de Villena: “Pero, como hemos dicho, el biografismo de esta poesía importa más psíquica que biológicamente ello permite que el suceso real (la experiencia) del que sin duda el poema brota, no se constriña a la mera testimonialidad de un hecho, sino que se abre a un cauce enorme de sugerencias. Sin dejar de ser

en pura idealidad, en mítica representación de una vivencia ausente, como ocurre en el poema número 3 de *PVV*:

[...] No repite  
 los hechos como fueron, de otro modo  
 los piensa, más felices, y el paisaje  
 se puebla de una historia casi nueva (vv. 21-24)

La casa es centro convocador de los recuerdos, de los pensamientos, de la reflexión y de la protección. En este sentido, el héroe medita, se siente protegido dentro de la casa frente a esas externas “formas que allí, vivas, / alientan” (4, vv. 18-19)<sup>4</sup>. Por tanto- y siguiendo las indicaciones de Bachelard- sin ella “el hombre sería un ser disperso”(2000: 37) puesto que su identidad comienza a forjarse en el interior del hogar. Constituye, así, el origen de su ser, es la referencia que le devuelve al pasado, donde la memoria encuentra la llave de su

---

biográfico, el poema será también meditación, inauguración (mundos que se abren) símbolo e incluso alegoría. Es decir, vida personal que trasciende a la persona (pero desde sí misma) para ser de todos” (1975: 4).

<sup>4</sup> Sin embargo, no compartimos la afirmación de Gómez Toré al considerar que, desde la casa, en tanto santuario privado, “la noche no representa ningún peligro, es sólo un momento más del eterno ciclo. La oscuridad refuerza la sensación de intimidad” (2002: 194), básicamente porque la casa acabará certificándose como un refugio estéril ante el Tiempo, y su presunta protección queda así manifestada como un nuevo “engaño”.

intensidad reveladora. En su interior queda condensada toda la infancia, los juegos, las ilusiones, las esperanzas, y el hombre, al recorrerla, encuentra motivos para la alegría y para la tristeza al mismo tiempo:

Inclina la cabeza, y en su gesto  
nada adivinaría nadie; él  
sabe que las tristezas son inútiles  
y que es estéril la alegría. Vive  
amando, como un loco que creyera  
en la tristeza de hoy, o en la alegría  
de mañana [...] (vv. 12-18)

Si, además, la casa se representa sin grandes elementos decorativos, significa que la intimidad se muestra con toda su esencialidad y son sólo unos pequeños elementos los que dan sentido de hogar a la casa. Y, en consecuencia, más onírica y sugerente será cuanto menos elementos decorativos presente (Bachelard, 2000: 43); por eso, apenas se nos apuntan rasgos definidores del interior de la casa, tan sólo se nos indica que tiene un sillón, una mesa, una alfombra, rincones, una cerradura, la habitación, un balcón, la sala, las vigas, la puerta y las ventanas. No obstante esta transformación del espacio real en espacio imaginario (y esto lo advertimos porque, ciertamente, la descripción se ajusta a la casa real del poeta en Elca) va a tener un factor importante:

la penumbra que lo invade y lo modifica en el presente. Así, el poder transformador de la noche ha entrado de lleno en el interior de la casa que, efectivamente, siempre está en penumbra pese a la luminosidad del mundo exterior:

Junto a la mesa se ha quedado solo,  
debajo de las vigas, en penumbra  
los muros. Los naranjos arden fuera  
de luz, y el mar de velas blancas, suben  
encendidos los pinos por el monte (6, vv. 1-5)

Según los valores interpretativos que añade Gaston Bachelard al símbolo de la casa, éste se caracteriza por dos rasgos muy puntuales:

1) La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de la verticalidad.

2) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.

Estos puntos están sin duda enunciados de un modo bien abstracto. [...] Hacia el tejado todos los pensamientos son claros (2000: 48) .

Esta lectura de la casa como elemento en contacto con lo celeste, le confiere cierto sentido de ámbito de comunicación y revelación como



ya dijimos; pero además, ocurre que, dentro de esa “clarificación” que señala Bachelard, la ascensión del héroe tiene que ver con la entrada en el mundo del inconsciente, del sueño y del descanso. Resulta también sintomático que el ciclo temporal se visualice primero desde el balcón que, por sí, reúne dos cualidades especiales: primero, estar en contacto con el mundo exterior; y, segundo, estarlo también con el mundo celeste. Por tanto, si ya veíamos que “La tarde entra en la casa / y apaga la madera del balcón” (6, vv. 18-19), también podemos comprobar que “él espera que enmudezca / la voz para subir, quedar dormido” (4, vv. 25-26).

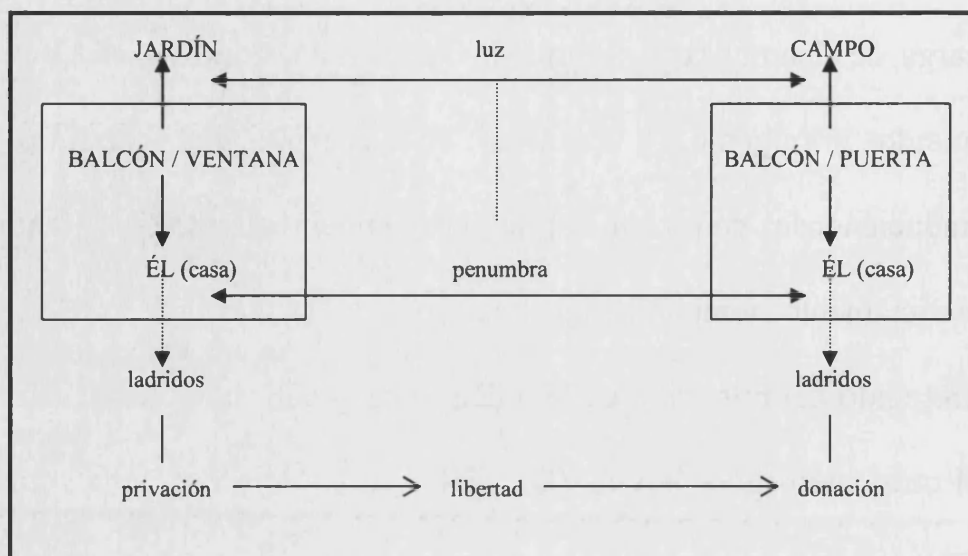
Pero existe un llamativo valor de esta concreta casa que, en cierto modo, consolida su mitificada figuración: no es una casa de ciudad, en la que hay “altas paredes” (3, v. 27), sino que su especial cualidad es su permanente contacto simbólico con lo cósmico (en la casa se apuntan los indicios del ciclo celeste, la casa está rodeada de naturaleza, le invade la luz o la sombra del cielo, etc.); frente a este dato, Bachelard ya había apuntado que “A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casa ya no están dentro de la naturaleza” (2000: 58), y que, en lo más implícito de sus afirmaciones revela el viejo

tópico de *menosprecio de corte y alabanza de aldea* como una singular aplicación a la ciudad y el campo respectivamente. Ese “estar dentro” le confiere, sin lugar a dudas, valor de santuario, como centro de revelación donde se cumple, además, toda la aventura del héroe en su fase final. En este sentido, la significación de la casa como mundo interior y espacio de la revelación refuerza la consideración de la aventura iniciática como el prototipo del *mitema del descenso* a los infiernos interiores, en busca del propio conocimiento de uno mismo. Precisamente, la significativa ausencia de co-habitadores le resta neutralidad, por lo que, en efecto, no es un espacio de convivencia, lo que vuelve a reforzar su imagen como espacio personal. En la casa, pues, quedan inscritos no sólo los recuerdos de una edad dorada como en *PVV* (“Antes / se tendía en la alfombra largo tiempo, / y conquistaba la aventura” [3, vv. 9-11]), sino también el presente en penumbra, falto de luz: reconstruir la luminosidad de su interior es, para el protagonista, un deseo imposible de conseguir, ya que carece de fuerzas para ello, sabiendo que, cuando le llegue la muerte, la casa permanecerá inmóvil, y lo que hoy es su vida (su mundo) será para otros signos de la memoria de su existencia:

[...] Sin emoción la casa  
se abandona, ya los rincones húmedos  
con la flor del verdín, mustias las vides;  
los libros, amarillos. Nunca nadie  
sabrà cuándo murió, la cerradura  
se irá cubriendo de un lejano polvo (3, vv. 37-42)

Deriva de estos versos un último apunte con respecto al espacio de la aventura: es un lugar, en cierto modo, donde el tiempo cíclico de la existencia borra sus márgenes estrictos y deja que el protagonista divague por ellos en busca de esa identidad que desea certificar con su conocimiento. En ella, el pasado, el presente y el futuro discurren indistintamente; así, igual que en su interior somos testigos de una digresión al pasado, somos también conocedores del vaticinio que le sobreviene: el protagonista sabe que, alguna vez, la casa permanecerá sin él definitivamente, y con su ausencia desaparecerán esas experiencias tan vivificadoras que se proyectan en el presente y que la convierten, por momentos, en un habitáculo agradable. Sin esas notas de luz dispensadas por los recuerdos, la casa es una vieja morada apartada del mundo de la emoción y del encuentro amoroso-erótico (la ciudad). En definitiva, como lugar donde se lleva a cabo la iniciación de la aventura del héroe, la casa es foco del mundo interior, por eso, frente

al esplendor del mundo exterior, ésta estará invadida por una fuerte carga de penumbra y oscuridad. Es también signo de arraigo con el mundo primigenio, y esto, en el desarrollo del capítulo, acaba traduciéndose como un agri dulce conocimiento de la naturaleza estrictamente temporal del hombre que se sentirá, por un lado, protegido del misterio que le rodea (propio del mundo exterior); y, por el otro, su apego a la vida (la casa) le priva de esa libertad suficiente para dejar de lado la noción de dolor que tiene el trágico destino diseñado para el hombre. Precisamente, con la salida de la casa se descubre esto mismo y el protagonista encuentra el verdadero conocimiento de su presencia allí: igual que vivió la época dorada, tiene que vivir el tiempo de la sombra (pese a su sin-sentido), y aceptarlo como ley de vida, como cualidad real de su existencia. Esta misma dicotomía entre mundo exterior (luminoso) frente a mundo interior (en penumbra) y libertad ante no-libertad queda perfectamente manifiesto en el desarrollo de *PVV*, precisamente interrelacionando las partes correspondientes en una única evolución interior. Así, tendríamos el siguiente cuadro o esquema:

FIG. 11: *Relación entre la casa y el mundo exterior*

Sin duda, este cuadro viene a determinar y sintetizar la irradiación simbólica de la casa y su incidencia dentro del desarrollo del texto. En primer lugar, llama la atención las dos “vías” de conexión con el mundo exterior: la ventana (el cristal) y el balcón: “oquedades por donde entra lo visible y sale la visión” (Bachelard, 2000: 268). Son dos modos de interpretar las señales según su ubicación en la casa. De tal modo, la ventana está en el salón, abajo, y es la vía de conexión paradójica con el mundo de menor alcance para la vista<sup>5</sup>. Justamente, desde la ventana el

<sup>5</sup> Duque Amusco advierte en la “ventana” valores que, si bien abren la mirada al mundo exterior (hermoso) es también un elemento que hace contrastar esa alegría exterior con la privación del interior, sumido en su propia infelicidad, oscuridad y desaliento (1979: 62). Por su parte entiende

hombre “no adivina las formas que allí, vivas, /alientan” (4, vv.18-19).

Por el contrario, el balcón está más cerca de lo cósmico, y lo que desde allí se revela es el tránsito de los ciclos celestes, la verdad absoluta del tiempo que, no por certera e incuestionable, deja de ser enigmática en su proceso de eterna renovación. Otro elemento es la puerta que, frente a la ventana (símbolo de privación y deseo coartado), da directamente al mundo exterior y, una vez atravesado su umbral (pasada la experiencia del reencuentro con el interior de la casa), devolverá al hombre su posición existencial en el mundo, su relación con otros seres y con la propia naturaleza (Bachelard, 2000: 261). En todo caso, tanto la ventana como el balcón y la puerta son también elementos que revelan ese contraste entre la luminosidad del mundo exterior (aquellos momentos de la mañana y de la tarde) frente a la carencia de luz de su interior<sup>6</sup>. De igual modo la habitación (símbolo arquetípico de lo sentimental, de lo

---

Dionisio Cañas que la ventana es un modo de “enmarcar” la vastedad del mundo exterior haciéndolo conciliable con el interior reducido y habitable (1984: 31). Para Dolors Cuenca, esa misma ventana y el propio balcón serían, en muchos casos “el pretexto para iniciar un recorrido doloroso sobre el pasado, o una mirada aguda sobre el presente, o una cansada y pesimista proyección sobre el futuro” (1997: 34).

<sup>6</sup> “El equilibrio de la perfección se pierde, el espíritu vacila y el héroe fracasa” (Campbell, 1999: 205), por tanto, ese desequilibrio sería un indicador más del fracaso que supone tratar de detener el tiempo.

pasional y de lo erótico) está sumido en ese mismo proceso de permanente nocturnidad en el que está sumido la casa, es decir, bajo los efectos devastadores de la soledad y el desamor:

Junto a la mesa se ha quedado solo,  
debajo de las vigas, en penumbra  
los muros. Los naranjos arden fuera  
de luz, y el mar de velas blancas, suben  
encendidos los pinos por el monte. (6, vv. 1-5)

Incluso los propios ladridos del perro se vivirán de muy distinta manera: desde el refugio de la casa (es decir, desde el temor y el arraigo a los recuerdos) y desde fuera de la casa, donde el hombre se reencuentra con su libertad (pero también con su tristeza), atendiendo a su vaticinada muerte con aceptación y desarraigo interior. Así, en el primer caso, tras los ladridos del perro “Él podría, con gran fuerza, / también gritar, salir al campo frío / y liberarse del dolor” (vv. 19-21), pero no lo cumple porque entiende que “el tiempo ha sido duro” (v. 33) y que su destino es morir lentamente, encerrado en sí mismo ya que nadie espera su respuesta más allá de la casa. En cambio, esos mismos ladridos ya se advierten como “alegría / súbita” (vv. 5-6) una vez el hombre se ha abierto al mundo para contemplarlo con serena aceptación

de su temporalidad; entonces, “Ya de nuevo / vive su corazón” (7, vv. 31-32) y puede exteriorizar ese sentimiento abiertamente- “y apresura / un llanto fervoroso” (vv. 33-34)-, hecho que anteriormente no podía llevar a cabo: “que tiene viejo / su torpe corazón, y que a los ojos / no le suben las lágrimas que siente” (5, vv. 17-19). Ese gesto de llorar resume el dolor de sentirse mortal, sabiendo que algún día la vida acabará y llegará, con la muerte, el olvido. Distanciarse de la casa es, pues, perder el mundo primitivo y adentrarse en el propio destino que le depara al héroe; salir de ella comporta es estar preparado para afrontar el duro reto del conocimiento: la casa no es un refugio suficientemente estable como para salvar al hombre del paso del tiempo, ni lo preserva de él tampoco. Es más, la propia casa anuncia síntomas de derrumbamiento, de muerte, como si sus muros (lo que en términos simbólicos sería el cuerpo) no pudieran sostener por más tiempo todas las experiencias gratificantes de su interior. En suma, la figura de la casa es también la figura del héroe, pues a ambos les aguarda un mismo destino: desaparecer con la noche: “pronto / dejará de vivir en esta casa / y olvidarán su nombre, cuando piensa / que nada le ha quedado de la vida” (2, vv. 19-22). La victoria, en todo caso, de su regreso es, igualmente, la imitación de su propia casa: volver a sentir la naturaleza,



libre, y estar en comunión con ella, con pura esencialidad, “y le invadió la tierra / y el bosque, el viento, le invadió la madre. / Y tuvo buen sabor de su regreso” (8, vv. 22-23). Por tanto, la única victoria que puede forjarse el hombre, es la de encontrar su armonía personal (la casa) con el mundo. En cierto modo, se asemeja este planteamiento a un particular panteísmo que integra al ser humano no como parte del armonioso plan de un ser superior y espiritual (el conocimiento que adquirirá el héroe será precisamente su íntima soledad), sino de una realidad puramente material, cuya única ley regidora es- y así lo atestigua el libro- el amor. Celebración de la vida como experiencia pese a su tono desolado y escéptico dominante: “Pues ese era el aspecto que a mí me había equivocado, haciéndome ver sólo la nostalgia donde existía a la par la alegre satisfacción de la experiencia vivida” (Peña, 1981: 35). No hay, en consecuencia, lo que en la retórica clásica se conoce como *contemptus mundi*, pues no se cree en la inmanencia del ser humano, ya que es sólo una mínima forma temporal sin trascendencia cósmica y, desde luego, no se rechaza el mundo desde la aparente “atalaya” del lugar: muy al contrario es el mundo, en su plenitud celebrado, lo más hondamente añorado.

### 3.4.2. El jardín, el bosque y la ciudad

Precisamente esa confrontación desarmonizada entre la realidad interior y el mundo exterior se evidencia también entre el jardín (parte de la casa) y el campo, el monte o el bosque. En el primero, se muestra el abandono, la dejadez del cuidado, la pérdida de su esplendor, por eso “El jardín está mísero, y habita / ya la ausencia como si se tratase / de un corazón, y era una tierra verde” (1, vv. 17-19) a cuyo alcance llega la mirada del protagonista, pues “El balcón da al jardín” (1, v. 1); en cambio el campo y los montes son una “vasta espesura” (4, v. 2): no es reconocible como el jardín, pues siempre tiene algún misterio que revelar en su frondoso horizonte. Esta disonancia viene a sintetizar la pequeñez del hogar frente a la vastedad del mundo, lugar propicio para las aventuras cognitivas que tienen que ver con ese “reconocimiento” del mundo (6, vv. 28-29).

El espacio simbólico del jardín queda configurado sobre la base de unos constituyentes simbólicos más concretos, singularizándose su imagen a un espacio reconocido por el propio poeta- Elca- con una impronta visiblemente mediterránea. Dentro de esa red simbólica

encontramos los símbolos-arquetípicos florales que adquieren un especial relieve en la escenificación de la memoria a través de los sentidos: si bien, las flores no destacan por la evocación que provocan tanto su belleza como su colorido, tamaño o incluso tacto afable. Tan sólo el aroma- tan primordial en la representación del paraíso cristiano (Delumeau, 2004: 239-242)- resulta conmovedor y restituidor, al mismo tiempo. En efecto, no sólo es el colorido del azahar, por ejemplo, lo que impulsa al sujeto lírico a esa percepción sensitiva de la realidad, sino su fragancia: “azahares / huelen por el desván, pesan los muros / y el hombre que la habita se detiene / para pensar vanos recuerdos” (2, vv. 4-7). Dentro, pues, de este jardín “abierto” al paisaje mediterráneo en *PVV*, tenemos el *jasmín* (poema 1)- que volverá a aparecer en el poema VII de *BDP*:- pese a ser una flor originaria de Persia, tiene su hábitat peninsular por excelencia en la costa mediterránea. Su olor suele relacionarse con la época estival, por eso cuando el protagonista entra al jardín mísero- el otoño- “va pisando / los matorrales de jasmín” (1, vv. 3-4)- en una clara evidencia de esa derrota de la plenitud luminosa (asociada al ser humano). Otro símbolo floral será el *nardo* (poemas 1 y 2). Para Jean Chevalier (1999: 743) es una planta desconocida en Occidente en verdad: su perfume resulta también sintomático, pues su

exotismo y frescura lo llevaron a considerarlo de primer orden por la cultura oriental. Tanto fue así que el nardo acabó entrando dentro de la imagen tradicional del paraíso representando el símbolo de la humildad, ya que si bien el nardo es una pequeña gramínea que crece, sobre todo, en regiones montañosas (y no en jardines suntuosos), sus raíces y hojas-prensadas- dan un maravilloso perfume de distinción regia: y esto era, en fin, el ideal metafísico de la religión cristiana, que remitía a una riqueza interior y una humildad exterior. Bajo este significado aparece en el *Cantar de los Cantares*<sup>7</sup> o en el Evangelio de San Juan<sup>8</sup> en el pasaje de María Magdalena (unción en Betania) ungiendo los pies de Jesús con perfume de nardo.

También la *celinda* (poema 1)- poco habitual en la tradición literaria- destaca por su fisonomía primero y por su fragancia, pues está conformada por tallos de hasta dos metros de altura, muy ramosos, con hojas sencillas y puntiagudas; sus flores se disponen en racimos, con el tubo del cáliz aovado y la corola de cuatro o cinco pétalos, blancos y

---

<sup>7</sup> “Mientras el rey se halla en su diván, / mi nardo exhala su perfume” (1, 12-13) y “Un vergel de granados tus brotes, / con los más exquisitos productos: / nardo y azafrán, / canela y cinamomo” (4, 13-14)

<sup>8</sup> “María, por su parte, tomó una libra de perfume de nardo puro, de gran precio, y ungió los pies de Jesús, enjugándolos luego con sus cabellos, por lo que la casa se llenó del olor del perfume” (12, 3)

muy fragantes: “las celindas / todas se entregan” (vv. 10-11). Véase que tanto el jazmín, como el naranjo (azahar), la celinda y el nardo tienen las flores blancas con lo que refuerza su imagen de pureza y luminosidad, pero sobre todo, su divinidad.

Como ya dijimos, el *azahar* es una de las fragancias que más claramente evocan al recuerdo. Para Ricardo Senabre, esta flor no es tan sólo un motivo paisajístico, “aporta una nota de color y una connotación de pureza que se integran en la línea de sentido jalonada por los otros componentes de este paraíso recreado mediante la palabra” (1999: 377). En efecto, el azahar reconstruye principalmente una emoción a través de su embriagadora percepción y esto es lo que provoca su diluida presencia en el ámbito del jardín. Además, es la flor del naranjo, y simbólicamente, éste se refiere al amor, al tener un color tan encendido con sus frutos (Romera, 1980: 87). Para Jean Chevalier (1999: 741), en cambio, esa imagen simbólica del amor tiene un valor más profundo a raíz del concepto arquetípico del *fruto con simientes*: la fecundidad, que en el texto de Brines no tendrá propiamente aplicación como tal. No obstante, la emoción condensada en el naranjo, naranja o azahar entronca con ese punto de unión del espíritu (amarillo) y la libido (rojo), aunque tal equilibrio tiende a romperse en un sentido o en otro

“y se convierte entonces en la revelación del amor divino, o en el emblema de la lujuria” (Chevalier, 1999: 93); por eso las flores del azahar que se ciñen a la frente de los recién casados o del ramo de la novia, combaten (al igual que suplanta, en el árbol, a la naranja) el exceso de los paraísos terrenales, espiritualizando la unión matrimonial. Pero, principalmente, como símbolo, el *naranjo* se encuentra muy próximo al festín carnal de la Tierra Madre: es por tanto un elemento del más estricto paraíso terrenal, en cuanto celebración de los sentidos y plenitud de la fogosidad emocional, por eso en *Las brasas* los naranjos no vienen definidos por su fruto (plenitud carnal negada), sino por la evocación- inútil por cuanto nada restituye- de esa plenitud (azahar). Pero bajo esta directriz podemos entender que al afirmar “Se ensombrece el naranjo” (2, v. 4) se da por perdida esa celebración del cuerpo como centro del amor carnal, es decir, de la aventura, por eso los recuerdos sugeridos por el azahar resultan “vanos”. Igualmente en el poema sexto, frente a la soledad del protagonista y la penumbra de los muros de la casa, “los naranjos arden fuera / de luz” (vv. 3-4) marcando ya así la disonancia entre hombre y mundo, en una celebración desigual del paso del tiempo. Ya en el poema ocho se nos incide en un regreso a la Tierra Madre, con lo que ese “arder” de los naranjos acabaría siendo

también- y sólo tras ese último reencuentro- un “arder” total del hombre, convertido en polvo- “y olvidarán su nombre” (2, v. 21)- o ceniza al más puro estilo quevediano, dentro de una comunión plena con el Mundo desde la no-conciencia.

También el *limonero* (poema 2) aparece dentro de esta escenificación simbólica del jardín. De tradición machadiana y hernandiana, el limonero suele asociarse a la infancia o, por el sabor del limón, al sentimiento agridulce del enamoramiento (principalmente si este no es correspondido). Tengamos en cuenta que el amarillo- color de los limones (por eso afirma el poema que están “doblando los caminos” [v. 10]) representa la eternidad, sobre todo en el imaginario cristiano, que lo asocia, entre otras cosas, al oro y a la luz. Además, según apunta Chevalier, el amarillo “triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño [...] Anuncia entonces la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte” (1999: 88): interpretación que se ajusta perfectamente a ese verso brinesiano que afirma, “limoneros doblando los caminos” en tanto en cuanto se ajusta- excepcionalmente- al plano temporal efectivo de la escena- otoño- dando mayor *efecto de realidad* a la representación no exactamente descriptiva en su fin; pero, por otro, como anticipación simbólica de ese destino que el protagonista viene a

cumplir como fin último de su aventura: la muerte, además, vista desde la irreversibilidad del camino.

Llamativa resulta la figuración- tan sólo tiene una mención- de la *vid*: símbolo de tradición cristiana por excelencia (aunque en la cultura griega también tiene su importancia a la hora de identificarlo con Dionisos) puede llegar a condensar simbólicamente la “propiedad de la vida, y por consiguiente su promesa y su valor” (Chevalier, 1999: 1067-1068) por tanto a menudo representa el árbol de la Vida y el núcleo de creación del postrero vino, que desde el imaginario cristiano remite al Conocimiento. Curiosamente, en ese *imago mundi* exterior diseñado por Brines, tan certero en su visión paisajística, tan ajustado a las consecuencias del tiempo y del espacio de ese mismo jardín (otoño y sus notoriedades paisajísticas) encontramos que están “mustias las vides” (3, v. 39) dentro de un marco escénico que remite a una irrevocable muerte: sin Vida el hombre se adentra en el final del tiempo y su muerte- como la del racimo- no traerá *vino* (conocimiento)- sino silencio y olvido, por eso unos versos antes advertía que “Un día partirá del viejo pueblo / y en un extraño buque, sin pesar, / navegará [...] Nunca nadie / sabrá cuándo murió” (vv. 35-41).



Pero dentro de ese espacio del jardín “abierto” existe también un árbol cuyos valores simbólicos arquetípicos quedan modélicamente reflejados en el poemario de Brines: el *pino*, pese a que, en efecto, en la descripción del paisaje de Elca necesariamente deben remitirse los pinos que lo pueblan. En la tradición del Extremo Oriente el pino es un símbolo de inmortalidad debido a la perennidad de su follaje. Pero también simboliza la potencia vital (Chevalier, 1999: 836). Vitalidad y eternidad son, pues, dos valores asociados a su imagen. En este sentido llama la atención que en el sexto poema de *PVV* (vv. 1-5), tras la reveladora visita de aquel extraño “visitante” que modifica la concepción vital del protagonista lírico, se contraste tan nítidamente el interior de la casa (“en penumbra / los muros” [vv. 2-3]) que es el correlato del *yo* frente al esplendor del mundo bruñido de un nuevo ciclo cosmogónico donde si “los naranjos arden fuera” y, como dijimos, éstos simbolizaban la irradiación de los deseos, también “suben / encendidos los pinos por el monte” (v. 5) mostrando figurativamente esa vitalidad renovable, imperecedera<sup>9</sup>. Su aparición en *BDP* mantiene

---

<sup>9</sup> Como afirma Gómez Toré, “los espacios poetizados no son meramente descritos, sino que adquieren un significado propio en el escenario textual [...] Apenas encontramos en este poeta descripciones de los lugares que no se pongan en relación con aquel que los contempla” (2002: 100).

los mismos valores, pues en el poema IV, tras el oscuro pasaje del bosque, y anunciando la desdicha el grupo, el pino “se oculta” en la bruma, segando- con las pedradas- la vitalidad que regía al grupo, pero también quebrando esa aparente claridad desvelada en consecuencia temporal, como ocurre también en el tercer poema de *OMV* (v. 7).

Por último, ese mundo representado- el jardín-, tan singular en su combinación de símbolos escénicos, tendrá en la *rosa* y en el *helecho* sus dos últimos componentes reseñables. Por un lado, la rosa, que será tan característica de toda la obra de Brines, es sin duda uno de los arquetipos por excelencia de la cultura Occidental. Convertido en el símbolo del amor tradicional, en Brines adquiere otro valor simbólico teniendo en cuenta que las cualidades que definen a la rosa son la belleza y su naturaleza efímera: atributos que Brines asocia a la Vida (sobre todo a la infancia y la juventud). Así, en el séptimo poema de *PVV*, dentro de esa “aceptación” del destino, el héroe-protagonista percibe cómo “de las rosas / sube un olor y una inquietud constante” (vv. 3-4): inquietud de saber que está próxima la muerte frente a aquella atemporalidad de la infancia. Como recuerda Jean Chevalier, la “rosa, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un renacimiento místico” (1999: 892) interpretación que, en

efecto, parece efectuarse en los versos citados, aunque ese “falso” o inverso misticismo acabe inquietando al protagonista, pues éste sabe la intrascendencia de su historia y la irreversibilidad de su tiempo, de ahí, lo inútil que resulta tanto la purgación espiritual como la aspiración de una eternidad congraciada con la divinidad. Sin embargo, la adecuación imaginativa de Brines alcanza aquí, de nuevo, un sorprendente *realismo* plástico, ya que si bien las rosas florecen en verano principalmente (o finales de primavera) su flor- si las condiciones climáticas lo permiten- perdura cerca de cinco o seis meses en su segunda floración. Es decir, hasta el mes de septiembre. Esto nos remite a aquel verso inicial de “¡Qué septiembre / cubre la tierra” (1, v. 4) y justifica el olor apurado y estremecido de las rosas, al borde de su final. Y lo más llamativo es que, justamente, estamos en otoño: es decir, el otoño de las rosas (la vida vista en su fase de acabamiento) que será el título de uno de los libros de Francisco Brines más emblemáticos y donde el símbolo de la rosa adquiere mayor relieve expresivo.

Por su parte, el *helecho*, que carece de un valor simbólico arquetípico, se cultiva en lugares húmedos, sombreados y al abrigo del sol. Son plantas características del paisaje mediterráneo precisamente por la humedad que precisan. Si bien, esta planta no pertenece al

espacio propio de Elca (marcado por la luminosidad de la vegetación) sino al utópico-ideal de la aventura: “Sobre la mesa los cartones muestran / relatos de ciudad, mojados bosques / de helechos” (3, vv. 5-7). Esa “nocturnidad” aquí tendrá un valor indirecto referente a las emociones, al mundo de la revelación, de la pasión, de lo oculto y lo trasgresor. No en vano, remiten a un paisaje isleño muy próximo a la costa griega y, si recordamos las palabras de José Andújar Almansa, dicho paisaje, asociado a una época remota, “clásica”, guarda ciertas reminiscencias de paganismo, de celebración de la homosexualidad, de refugio del placer (2004: 90). Por tanto, vemos cómo dentro de esa gama floral quedan advertidos otros valores que confirman esa peculiar *visión de mundo* dentro de una referencialidad espacio-temporal pasmosamente coherente consigo misma. Por eso en el poema IV de *BDP*, dentro del pasaje oscuro del bosque y de las pedradas, sumido en la nocturnidad de estas experiencias turbadoras, vuelven a representarse los helechos (v. 13) como planta dominante en un ámbito de nocturnidad y humedad remitiendo a la transformación del protagonista, pues la noche es, precisamente, ámbito predilecto de las transformaciones.

Como vemos, en el *BDP* estos símbolos florales- ya no vistos en el jardín, sino en el campo- seguirán teniendo esa relevancia figurativa, pues no sólo remiten a un fondo escénico pasivo, aunque progresivamente, irán perdiendo afluencia en el libro, de tal modo que si resultan predominantes en *PVV*, ya en *BDP* se reducen las referencias al respecto, hasta que en *OMV* aparecen escasamente. Por un lado, tenemos las *adelfas*, que constituyen una revelación: su cualidad física lo identifica con el laurel por su parecido; el *laurel* (que, por otro lado, aparecerá en el poema 2 de *OMV*) se refiere arquetípicamente a la eternidad, especialmente en la cultura romana. Precisamente si en Brines la Vida es el Engaño, su itinerario una farsa, resulta curioso que, tras la ascensión a la montaña, el protagonista (deseoso de encontrar allí el laurel) encuentre la adelfa, es decir, el engaño que supuso su hoja y su flor: “Allí anidan / los mirlos en las cañas, las adelfas / de solitario amor florecen” (VI, vv. 3-5), una soledad corroborada por el camino en solitario (e incluso la parte final donde el anciano está solo en la cumbre y vencido) que emprende el protagonista a partir de este mismo poema. Así, tras la promesa de la eternidad como victoria se encuentra el Engaño mortal y certero.

Las *violetas* también aparecen en el poema IV de *BDP*. Arquetípicamente condensan, por su color, la templanza, la lucidez y la reflexión, el equilibrio entre cielo y tierra, los sentidos y la mente, la pasión y la inteligencia. Es el color- dentro del imaginario cristiano- de la pasión de Cristo; esto es, “cuando ha asumido completamente su encarnación y en el momento de consumir su sacrificio, cuando marida totalmente en sí mismo al hombre, hijo de la tierra, al que va a redimir, con el Espíritu celestial imperecedero, al cual va a retornar” (Chevalier, 1999: 1074-1975). Es decir, es el color del sacrificio, vía de la penitencia con el fin de alcanzar el equilibrio emocional, de ahí que también se asocie la violeta con la muerte y el reencuentro con el Padre en el Paraíso: privación de la carne y sublimación del espíritu. En Brines, de nuevo, adquieren cierta singularidad representativa, pues las violetas son flores- aromáticas también- que florecen desde el verano hasta el final del otoño. Curiosamente este poema se sitúa temporalmente en ese “otoño de la existencia” remarcado por la “seroja” (v. 3) y los troncos de “amarillas franjas” (v. 12) en versos anteriores. También requieren una ubicación resguardada del sol y húmeda, de ahí que se asocie, en el poema, al helecho y, en consecuencia, quede también al margen del espacio propio: “violetas

suavísimas, helechos” (v. 13). En Juan Ramón Jiménez las violetas son las flores de la nostalgia, como en Brines, aunque éstas no se vean “dramáticamente”, sino desde la naturalidad de la aceptación estoica del destino: de ahí su equilibrio ya mencionado, su revelación desengañada y su voluntad de alcanzar la cima en un gesto de aceptación última, de sacrificio que, sin embargo, albergará un reencuentro nada metafísico, sino estrictamente material donde él “ni escucha nada / de fuera de su cuerpo” (VII, vv. 18-19). No en vano, no dudamos en considerar que el poema juanramoniano “Alba” de sus primeros poemas englobados en *Anunciación* (1898-1900) es, por diversos motivos que atañen a la temática y al tono de todo el libro, un claro referente pictórico y escénico en Brines:

(I)

Se paraba

la rueda

de la noche...

vagos ángeles malvas

apagaban las verdes estrellas.

Una cinta tranquila

de suaves violetas

abrazaba amorosa

a la pálida tierra.

Suspiraban las flores al salir de su ensueño

embriagando el rocío de esencias.  
 Y en la fresca orilla de helechos rosados,  
 como dos almas perlas,  
 descansaban dormidas  
 nuestra dos inocencias  
 -¡Oh qué abrazo tan blanco y tan puro!-  
 de retorno a las tierras eternas<sup>10</sup>.

El *romero* constituye un signo escénico de clara identificación mediterránea y montañosa: “Al otro lado de la cumbre, bajo / los matorrales de romero quieto / la montaña se quiebra” (VI, vv. 1-3). Al ser un matorral bajo y no excesivamente frondoso, despeja la visión y esto, en *BDP*, connota la capacidad de poder observar el camino recorrido, sin árboles, pero también no tener refugio, ni sombra, con lo que la ascensión acabará teniendo un paisaje de desolación.

Finalmente, el *laurel*, como ya avanzamos, aparece en el segundo poema de *OMV*, manteniendo, en primera instancia, su valor arquetípico de gloria eterna heredado de la cultura romana: “¡Ay, rincones / de la casa, vivía en el laurel” (vv. 19-20). Pero también tiene otros valores simbólicos que tienen justificación en *Las brasas*; por ejemplo, el laurel se tenía o consideraba como protector contra el rayo

---

<sup>10</sup> Jiménez, Juan Ramón: *Segunda Antología poética (1898-1918)* (edición de Jorge Urrutia), Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe, pp. 75-76.



(Chevalier, 1999: 630) cuando, precisamente, vimos que el rayo y el hacha o la piedra significaban lo mismo (y éstos era la conciencia temporal), pero en Brines tampoco el laurel podrá librarlo de esa derrota, pues como muestra este mismo poema “Pero una aguda piedra te hirió” (v. 26) o como en el poema siguiente se nos apuntará “En contra de esta lanza que se clava / no hay escudo de bronce” (vv. 30-31), aunque esto pueda hacer referencia, a su vez- y así puede aceptarse también- al poder del amor. De tal modo que, si el laurel simboliza la inmortalidad adquirida por la victoria (la infancia gigante y poderosa) la vergüenza de la derrota traerá consigo la pérdida de esa misma gloria condensada simbólicamente en el propio laurel. Hay que tener presente que, en los ritos de preparación bélica, el laurel se entregaba al Dios protector para que lo bendijera y así entregárselo al guerrero en cuestión: y es el abandono de esa divinidad (o condición divina) lo que marca el carácter solitario y dramático de ese protagonista lírico, expósito a la suerte de su destino fatal e irrefutable.

El campo, tanto como el bosque y la ciudad, representa, pues, un espacio propicio para el descubrimiento una vez se iniciada la salida de la casa. Es el destino de todo hombre que parte de su hogar primigenio: allí debe encontrarse la difícil tarea de existir en comunicación con los

demás, aquello que es él no-yo. Es el foco situacional en el que el héroe evoluciona- aunque negativamente- como *ser* en su madurez. Es el espacio de los desafíos, de las pruebas y de las experiencias no consigo mismo, sino con aquellos elementos que conforman la realidad. Es tanto un lugar para el amor erotizado como para el odio y la indiferencia, pues cada hombre vive su propia experiencia de un modo distinto y según unas muy concretas necesidades pasionales (tácticas de su autoengaño): espacio de seducción y de atracción del mal (visto desde la culpabilidad que le otorga el pensamiento cristiano). La ciudad, por ejemplo, se representa lejos y expectante de que el hombre vuelva a habitarla de nuevo. Es el espacio de todos y de nadie y eso le confiere esa gélida condición de no tener memoria para nadie. En ella, “millones de hombres viven juntos, desconocidos, solitarios; sabe / que una mirada allí es como un beso” (3, vv. 28-30). Pero él, en verdad, “ama una isla, la repasa / cada noche al dormir” (3, vv. 31-32) porque entiende que la ciudad nada le ata sentimentalmente, no tiene sus orígenes allí porque su destino era alcanzar la victoria del amor y regresar a su particular destierro donde retomar su singular edad dorada, “se soñaba / vencido en la vejez y desamado” (7, vv. 19-20). De ahí que, al finalizar la primera parte, el protagonista se reconcilie consigo mismo

tras su regreso y la ciudad, en cambio, se estremezca. Existe, pues, un contraste entre la transitoriedad de la ciudad y el estancamiento o estaticidad de la naturaleza, de la isla privada, de su Utopía del *illo tempore*.

En conclusión, el jardín es el correlato de la casa hacia el mundo exterior: su aspecto actual (abandonado y mísero) viene a ser la misma imagen del hombre (deteriorado físicamente por la edad). Es, en este sentido, un *locus amoenus* desmitificado por el tiempo, pero que, sin embargo, no se transforma en un *locus eremus* inhóspito, sino que, simplemente, le han restado ese efecto de realidad mágica que tenía antaño y ha reducido su esplendor a una forma idealizada de lo que fue pero que ya no es. El monte, junto al campo, sigue, en cambio otro curso temporal distinto que hemos definido como “celestes”, y su más peculiar característica estriba en ser el mundo circundante de esa interioridad del protagonista. Su armonía, en todos los sentidos, se confronta abiertamente con la desarmonía dominante en el jardín.

Por último, la ciudad y el bosque son lugares para la aventura dinámica, la del conocer los misterios de la convivencia, de la soledad entre la gente, del amor y de los desengaños. Son focos previstos para la iniciación del conocimiento de la realidad, pero que, en ningún caso son

definitivos, pues nunca se regresa a ellos en última instancia, sino que se les ve de lejos y se les abandona una vez entrado el hombre en la vejez. Por tanto, son espacios de transformación (transitoria, eso sí) pero no de cierre o conclusión, como sí lo es el jardín donde, tanto puede llegar a habitar la ausencia como los limoneros van “doblando los caminos” (2, v. 10) cerrando así, simbólicamente, el regreso ante esas estaciones del “destierro” (2, v. 11) que vuelven cuando el propio héroe ha llegado de regreso de su aventura por el mundo exterior.

### 3.4.3. La montaña

También la montaña simboliza lo céntrico sagrado para Mircea Eliade (2002: 21) y Leonard Lutwak (1984: 40 y ss.) quien lo compara con el templo y la ciudad sagrada como tres arquetipos del *axis mundi*. Ciertamente es que el símbolo de la montaña, junto al motivo de la ascensión vital, ha sido- y es- bastante prolijo en la tradición literaria si, como viene siendo característico, éste se complementa, a su vez, con el tópico tradicional de la “vida como camino”. Arcadio López-Casanova interpreta que el motivo de la ascensión a la cumbre de la montaña es un correlato alegórico que nos hace presente un “concreto plano

conceptual o significativo”, en el que asociamos la lenta subida a la montaña con el transcurrir de la vida- representación del *homo viator*-. Pero su peculiar contenido simbólico resulta más complejo debido a que participa- siguiendo las indicaciones de López-Casanova- de los valores de la *altura* (la verticalidad) y del *centro*, así que, de un modo esquemático tendríamos:

(i) en su relación con lo ascensional, lo vertical, la montaña participa del *simbolismo de la trascendencia, reencuentro o contacto de lo terrestre y lo celeste, límite de los procesos de perfección o purificación* (vida humana en sus términos);

(ii) en cuanto “centro” (eje del mundo), la montaña será *espacio sagrado, ámbito, en fin, de hierofanías o de las teofanías, lugar de manifestaciones o revelaciones*. Así, desde esta perspectiva, se entenderá mejor. Ahora, esa serenidad última de la pareja protagonista, y la fuerza vivificadora- o “señal”- que el “viento” de la cumbre simbólicamente significa (López-Casanova, 1992: 86-91).

En este sentido *BDP*, que atiende principalmente a la aventura de la *ascensión*, será representación alegórica de un transcurrir vital a cuyo fin le debería corresponder una vivificadora y renovadora revelación; pero, en cambio, será el desengaño el último resultado de la ascensión,

como si esa misma trascendencia de la montaña perdiera, finalmente, sus cualidades mágicas para más desesperación del hombre. Mantiene, pues, su valor de ámbito de la revelación, sólo que revertida sobre su propio desenlace fatal: la muerte en soledad y la falta de salvación por parte de lo divino. El motivo de la ascensión a la montaña se escuda también detrás de ciertos mitos primitivos. Es más, en algunas creencias populares se hace alusión a una época muy lejana en la que los hombres “no conocían ni la muerte, ni el trabajo ni el sufrimiento, y tenían al alcance de la mano abundante (*illo tempore*). Como consecuencia de una falta ritual las comunicaciones entre el cielo y la tierra se interrumpieron y los dioses se retiraron a las alturas” (Elíade, 2000: 92), de tal modo que la ascensión a la montaña vendría a ser una errante peregrinación sobre base de la trascendencia perdida y aplacar así el desarmónico mundo en el que quedó atrapada la conciencia del hombre. Y, en este sentido, la ascensión a la cumbre- donde está el anhelado barranco- muestra esta misma búsqueda de restituir la trascendencia, la armonía entre cielo y tierra, el origen en definitiva. La montaña, no obstante, tendrá dos ejes que la dividen según las edades, y que, de este modo, adquieren un ajustado reparto por las edades del existir humano. Tendremos, por un lado, desde el valle hasta el bosque donde,

modélicamente, queda configurado un *locus amoenus*, viniendo a representar la “edad dorada” de la infancia y de la juventud. Se caracteriza por la armonía del hombre con la naturaleza, tal y como lo han descrito Antonio Azaustre y Juan Casas: “elementos canónicos como el prado con árboles frondosos, sol y sombra, suave brisa, proximidad de un arroyo o fuente, armónico canto de las aves... Tales elementos invitan al descanso y, con él, a las imaginaciones y cantos relacionados con el amor” (1997: 59). En el texto, precisamente, vienen a coincidir estos mismos rasgos descriptivos:

*Poema I*

[...] Se verían los lejanos  
caminos y las casas, otros montes,  
el reposado mar. Junto a la falda  
comí temprano, y era el humo azul  
tibio sueño en el valle. Mis amigos  
en el agua reían y con ellos  
mojé mi cuerpo. Comenzaba cerca  
la senda que llevaba a las alturas  
gratas. La libertad nos encendía (vv. 4-12).

*Poema II*

[...] Nadie  
se podía volver, mirar el verde  
llano, su hermosura extendida y baja.

Desde el cielo veríamos el campo.  
La luz llegaba ya a nuestras cabezas  
desde el lado del mar, y enfrente el bosque  
nos acogió con su penumbra roja.  
En el silencio súbito, los rostros  
se quedaron muy bellos y aquel cielo  
fue rompiendo las ramas, despertando  
las alas de los pájaros, su voz  
llena de heridas. Un arroyo débil,  
con piedras, nos retuvo. ¡Qué delicia  
las bocas en el agua, confundidos  
los rostros, en la hierba nuestros cuerpos! (vv. 3-16)

Frente a este idílico paraje donde sueño y realidad se entremezclan en un único cuerpo de alegría y de armonía, quedará configurado un paso intermedio: el bosque, que- recordemos- era el espacio de la aventura y de la incursión en lo desconocido e incluso ámbito de lo maligno y sobrenatural. Sin embargo, un breve paso por ese mismo bosque no sólo le descubre “la ley de la tierra” que es el abatimiento del árbol, sino que, además, resulta trágico para el grupo de viajeros, pues éste se dispersa a golpe de pedradas. Lo enigmático sólo ha descubierto las miserias del ser humano. A partir de aquí se va a conformar un nuevo espacio, que será, por otra parte, el de la ascensión solitaria y herida: el *locus eremus* que, retomando las afirmaciones de Azaustre y



Casas, “Constituye el paraje opuesto al lugar ameno; las flores y el prado se convierten en arena y peñascos [...] Este espacio sirve a menudo de marco o reflejo de la soledad del amante o la crueldad de su amada” (1997: 60). En consecuencia, la difícil ascensión se cumple atravesando este paraje tan desolado y opuesto al anterior, con la esperanza de volver a encontrar otro *locus amoenus* en la cima (como recompensa a su esfuerzo), pero que acabará con su fatal descubrimiento:

*Poema IV*

[...] La sien, sangrando al sol,  
mojé en peñasco fiero y horadado,  
y busqué la salida de aquel bosque (vv. 19-21)

*Poema V*

De nuevo el sol estalla. La pendiente  
se muestra despoblada hasta la cumbre.  
He de alcanzar el aire que allí existe  
ensanchador, y al aturdido pecho  
le hacen daño los golpes que, muy fuertes,  
el corazón le da. El sol derriba  
los peñascos con fuego que los funde.  
Y arriba, azul, la brisa se estaciona  
mirando el llano abajo, más distante  
la marea del mar, con su frescura (vv. 1-10)

*Poema VI*

Al otro lado de la cumbre, bajo  
los matorrales del romero quieto  
la montaña se quiebra. Allí anidan  
los mirlos en las cañas, las adelfas  
de solitario amor florecen, se oye  
la duradera vida del silencio  
[...] Sin canciones,  
sin fuegos, no habrá trinos que oír, nada  
que comentar con alegría viva (vv. 1-15)

Estructuralmente hablando, pues, la particular aventura del héroe-  
en cuanto *homo viator*- quedaría configurada sobre dos focos espaciales  
bien claros: primero, aquel *mitificado*, que atiende modélicamente a la  
representación de la edad dorada, en plena armonía con la naturaleza; y  
un segundo, *desmitificado* que ofrece unos valores antagónicos con  
respecto a aquel tiempo primigenio, y que será representación de la  
soledad y de la vejez, carente de comunión entre el personaje y el  
mundo y punto culminante de la ascensión donde la revelación acabará  
siendo la propia muerte del protagonista en silencio. Así,  
sintetizadamente tendríamos este último esquema:

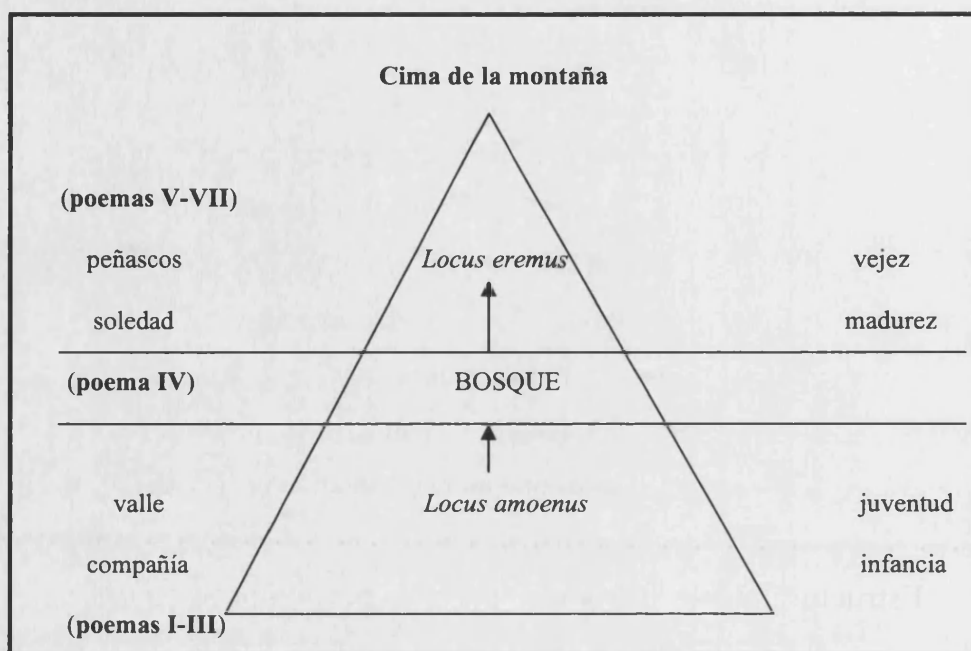


FIG. 12: Contraste de espacios en BDP

Estariamos frente a un modélico esquema de confrontación entre el pasado y el presente dentro de los estados vitales del ser humano en su ascensión vital. Así, no cabe duda que *BDP*, también desde la mitificación de su espacio, cumple con una perfecta unidad estructural entre los siete poemas que componen la serie, viendo, además, que de la propia distribución de éstos (su estrecha y directa relación con la propia figuración del espacio), tendríamos un primer bloque de tres poemas (*locus amoenus*) con los indicios ya de la ruptura en el tercero de ellos, más un eje que marcaría la salida del bosque ya en soledad, pero que, a la vez, serviría de umbral para encaramar la ascensión desazonada,

narrada en los tres últimos poemas, atravesando un particular *locus eremus*. En conclusión, nuevamente el estudio de la estructura como arquetipo de creación ha devuelto la idea de un poemario francamente bien elaborado de principio a fin. El foco espacial del libro al completo (*OMV* no representa variación alguna en la figuración del espacio, de ahí que no hayamos hecho mención a esta tercera arte del poemario) se debate, en sus líneas generales, entre la luminosidad y la armonía de una edad dorada, y la decrepitud de un desolado tiempo presente, carente de todo indicio de vida. Mirada elegíaca, en resumidas cuentas, que cohesiona el texto sobre la tensa confrontación de un pasado perdido y un tiempo presente de permanente privación a cuya solución sólo la muerte (el olvido) responde como única forma posible de devolver al hombre a su anterior armonía con la naturaleza. Pero, para entonces, ya no tendrá conciencia de su existencia y su lucha habrá resultado en balde, más allá de su cuerpo.



## **3.5. LAS ESTRUCTURAS TEMPORALES: LOS CICLOS CELESTES**

Como acertadamente afirma Dionisio Cañas, la poesía de Francisco Brines parece centrarse en la representación de un sujeto que “contemplara el paso completo de un día con su noche, desde su mayor plenitud y luminosidad hasta el alba” (1984: 24). De este modo, la marca de temporización vendría apuntada, especialmente, por la transición del marco *diurno / nocturno* y no sólo por la contextualización general de las estaciones con su respectiva reminiscencia simbólica<sup>1</sup>- aun contando, como hemos demostrado, con algunas referencias explícitas, sobre todo en *BDP*-. En consonancia con las palabras de Dionisio Cañas, podemos observar un *proceso de nocturnidad* debido a que tanto el espacio emblemático (la casa), como el sujeto lírico (el viejo) van siendo acechados por un continuo proceder temporal, devastador e ininterrumpido a lo largo del libro. Así, desde su permanente reformulación como telón de fondo, la sombra, la nocturnidad queda como auténtica piel del poema (haciendo valer una comparativa con una serpiente<sup>2</sup>) en su constante procesamiento de

---

<sup>1</sup> En concreto nos referimos a Dolors Cuenca (1997: 230) que, tras su lúcida valoración de la obra ajusta, no obstante, la entrada del otoño como marco temporal (hacia el invierno, siendo éste, pues, el tránsito cronológico) más significativo en *PVV*.

<sup>2</sup> Aunque no es este un aspecto que explícita o implícitamente se destaque en el texto- la serpiente- sí nos sirven sus valores simbólicos para hacer notar un rasgo predominante en el texto de Brines. Con motivo de la obra poética de Aleixandre, José Ángel Valente llevó a cabo un interesante artículo en el que vinculaba ciertas formas del imaginario colectivo- en este caso, la serpiente y el escualo- que

muerte y renovación. La transición del ciclo celeste es, sin lugar a dudas, una de las notas más destacadas y relevantes del conjunto macrotextual de *Las brasas*, pues, precisamente, esa transición temporal da coherencia y continuidad a cada una de las partes que, del mismo modo, tendrán una marcada dependencia con respecto al marco temporal en su conjunto. Para dar con ello hemos considerado oportuno hacer una valoración más detallada de los índices temporales que existen intrínsecamente en cada parte del libro, pues, sin duda, arrojará mayor claridad a nuestro análisis y revelará más nítidamente las señales de relación generales que, como ya apuntamos, quedarán regidas por un eje principal *diurno / nocturno*.

### 3.5.1. La permanente amenaza de la sombra

El marco temporal de *PVV* se distingue, precisamente, por esa permanente y constante amenaza de la sombra y de la noche, y cómo esa

---

tenía una acogida poética en la obra alejandrina. De aquellas iluminadoras palabras, a cuyo método analítico también se ajusta el presente trabajo, hemos considerado oportuno rescatar algunas afirmaciones que se ajustan a la idea cíclica del tiempo, vista, por nuestra parte, como una piel de serpiente: “La serpiente es un símbolo ambivalente en el sueño del soñador individual, pero lo es también en el sueño colectivo [...] poder fecundante y poder devorador. La serpiente representaba en el mundo antiguo la vida y el agua y, a la vez, la muerte y la destrucción. Siendo símbolo de la muerte, lo era al propio tiempo de la renovación perpetua de la vida; la serpiente en reposo, la serpiente oval mordiéndose la cola, era la representación de la eternidad [...] El movimiento de la serpiente es señal de lo genesiaco, del proceso oscuro de la generación, de la ascensión de las fuerzas del fondo hacia la superficie o hacia la luz (Valente, 1977: 173-174).



misma noche se apodera paulatinamente del protagonista lírico hasta su disolución como individuo. Así, el primer poema ya se nos presenta, paralelamente a la entrada del visitante, la llegada de la noche por el balcón de la casa: “y una sombra fría / penetra en el balcón” (vv. 21-22) y cómo ese atardecer ya casi cumplido anticipa la entrada súbita de la muerte total del día “y es un aliento / de muerto poderoso” (vv. 22-23). Posteriormente, el segundo poema comienza de nuevo con ese total asentamiento de la noche que todo lo inunda con su sombra: “La sombra de la tierra va creciendo, / sube los aires, y la noche queda / sobre el alto tejado de la casa” (vv. 1-3).

De nuevo, el poema siguiente comienza con el total vencimiento de la tarde por parte de la noche, cuya presencia ha hecho del visitante “un bulto de sombra” (v. 4): “Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido / la inclinación del sol, las luces rojas” (vv. 1-2). Es cierto que no existe una dramática visualización de los cambios temporales (de la tarde a la noche) de un modo tormentoso ni dramático: un tono meditativo, crítico y sereno define al protagonista; pero también es cierto que la entrada de la noche no responde a una invitación saludable por parte de la luz, sino que esta “invade” la realidad y las formas, con su poderosa fuerza aniquiladora, transformándola en una nueva, pero, a la vez, caótica. Por

eso, en el siguiente poema hay un “aire oscuro / quien ha caído en tierra con dolor” (vv. 5-6): la noche conlleva el dolor de la ceguera, del engaño y de las falsas esperanzas. Tradicionalmente, la propia noche se ha representado también como ámbito predilecto para las revelaciones, sin embargo, esas revelaciones del “oscuro / mundo de fuera” (vv. 14-15) crean confusión e inestabilidad emocional en el protagonista, pues no alcanza a adivinar “las formas que, allí, vivas, / alientan” (vv. 18-19). Revelación fallida y nuevo cumplimiento del ciclo celeste: es decir, pasa la vida sin encontrar su certera respuesta. Curiosamente el poema número 5 comienza con la visita de otro visitante, esta vez, la juventud que, aunque cansada aún trae una “débil / luz en los ojos” (vv. 5-6); sin embargo, él sigue “Arropado en las sombras” (v. 9) porque, sin duda, el ciclo celeste no ha concluido, y la noche persiste como marco del sueño. Ciertamente, tras establecer esas correspondencias temporales tan marcadas en el poemario, podemos constatar que esa extraña visita de la juventud bien pudiera ser interpretado como una visión onírica, un espejismo fruto del delirio emocional, aunque decididamente renovadora en un medio de conceptualizar el paso del tiempo por parte del protagonista: entramos en un período de aceptación de la muerte como destino. No en vano, el número 5, dentro de la simbología tradicional, al

sucedier al 4 (número también que señala la terminación), marca- según Chevalier (1999: 893)- el comienzo de un nuevo ciclo. Dentro, todavía, del ámbito nocturno, no cabe duda que, si asociamos la mañana a la juventud, pronto tendremos un lógico orden interno, pues al “marcharse” de la casa “La tarde abandonó la sala quieta” (v. 10). En este sentido, sendas lecturas tienen igual validez, por eso, tras la abrupta marcha de esa juventud (tan débil y cansada), de nuevo “Vela el sillón la luna, y en la sala / se ven brillar los astros” (vv. 15-16) dejando así abierta su valoración interpretativa a través, también, del llamativo espacio en blanco que se distingue en la página. No obstante, esta clara incursión en las experiencias transformadoras de la noche ha devuelto a un “hombre / cansado de esperar” (vv. 16-17), por lo que, de nuevo, la revelación ha tenido el trágico desvelamiento de la conciencia del ser humano, pero no ha dado señales de esclarecedora luz, de conocimiento universal. Ya en el sexto poema, continúan “en penumbra / los muros” (vv. 2-3) mientras que, contrariamente, “Los naranjos arden fuera / de luz, y el mar de velas blancas, suben / encendidos los pinos por el monte” (vv. 3-5): se rompe aquí la correspondencia entre el ciclo celeste y el ciclo personal, pues el primero es constante, repetible y se reafirma cada día como un somero acto de destrucción y renovación, mientras

que el hombre es todo lo contrario: no tiene renovación posible, su ciclo personal es único e irrepetible como individuo. Un aspecto que certificará el último poema cuando veamos que la simetría temporal diseñada en el libro se quiebra con la entrada de la mañana, remarcando así el gran vacío que existe entre el ciclo personal y el celeste, por eso, “En la madera del balcón las horas / se detienen” (6, vv. 6-7), que es, a fin de cuentas, el propio resultado de la escritura como engañosa e ilusoria detención del tiempo, como afirma David Pujante, en Brines “es en el constante derrocamiento de la ilusión de la vida donde se encuentra la auténtica raigambre del poeta” (2004: 106). Pero irrumpe la tarde en la casa y comienza a apagar aquellos signos de vida que tiene el mundo: “Ay, se muere todo, / pasa la luz, la flor, los sentimientos / se marchitan, las fuerzas van perdiéndose” (vv. 20-22). Si la luz no se pierde en el tiempo, al igual que la noche (sino que son cíclicos y eternos), el hombre sí se pierde con la luz cuando pasa el día, y un poco menos de vida le resta por cumplir en cada jornada. En consecuencia, menos cosas que descubrir en el mundo, pues lo realmente importante y pleno ya ha pasado para el anciano: “Los ojos, soñadores, cuando avanzan / los días y envejecen, nada nuevo / quieren” (vv. 23-24). De ahí que ese *proceso de nocturnidad* sea transcrito como paulatino proceso

de desposesión vital, lo que sin duda acaba certificando la total desdivinización del protagonista.

No obstante, la secuencialización temporal continúa su curso implacable, por eso en el poema siguiente (número 7) se nos hace referencia a esa tarde que está dando a su fin: “con el calor el día / va rodando a su fin” (vv. 2-3). En efecto, la precipitación hacia la noche- y más en la época de otoño como ya se nos había adelantado en los dos primeros poemas, cuando la luz del día se acorta a mitad de tarde- queda reforzada por ese “rodando”, como si el descenso de la sombra fuera inevitable y, además, abrupto. Justamente, dentro de ese rodar queda insertado ese silencio donde “rueda la alegría / súbita de los perros” (vv. 5-6) creando una extraña armonía entre el silencio y la noche.

El anciano siente su fracaso en ese intento imposible por detener el tiempo, y cada vez se admite más débil ante tan titánica empresa. Sin embargo, esa misma imagen del derrotado tiene su propio contrapunto en su juventud donde se celebraba el paso del tiempo como continua aventura descubridora: “En el amor era veloz el tiempo, / iba pronto a morir, y en vano el joven / pensaba detenerlo” (vv. 16-18). En la juventud, pues, el ciclo celeste era visto desde la exaltación y el gozo, es decir, desde su donación de experiencias enriquecedoras: pero desde la

ancianidad, cada ciclo temporal cumplido es una pérdida más, una nueva derrota, una condena a ser testigo pasivo de su propia denigración, como también le ocurriera a Prometeo (testigo atroz de su eterna y ejemplarizante condena).

La tarde se rinde ante el poder de la sombra y su amenaza ha hecho que “La casa, oscurecida, / se ha perdido entre los árboles” (vv. 28-29), es decir, se ha adueñado hasta de la única pertenencia del protagonista, símbolo de su mundo interior. Por tanto, frente a la noche, como frente a la muerte, no hay refugio ni salvación posibles que pueda construir el hombre. En consecuencia, se rinde ante lo que va a suponer una derrota segura. Sucesivamente, el último poema comienza con “Le detuvo la noche” (v. 1) y se muestra, de esta manera, la incidencia del ciclo celeste sobre el devenir del protagonista: el hecho de que la noche sea quien lo detenga en su propia precipitación hacia la muerte trayendo consigo una nueva revelación- “desolación” (v. 21)- que él admite como destino, con dolor, pero fidedignamente (“manos / grandes, fieles”[vv. 26-27]). No obstante, pese la llegada de la noche como señal de su muerte (espacio en el que él queda confundido entre las cosas, se une a la madre-tierra, se disuelve como individuo), por otra parte también se “Presentía ya el alba” (v. 28), como si esa noria del ciclo celeste nunca cesara. De ahí, en

definitiva, el fracaso del hombre que no puede detener el tiempo, como dijimos, ni resulta ser dominador del misterio que mueve y rige tanto la luz como la sombra. Sólo desde esta derrota, desde esta humillación de su condición, se descubre la precariedad del hombre como individuo, su falta de trascendencia; en cambio, como ser- en su sentido universal- es eterno a través de la historia de la humanidad que también se cumple con los ciclos celestes, renovándose y destruyéndose permanentemente.

En definitiva, este proceso de nocturnidad traerá consigo un dato importante a destacar: con la noche el misterio de las formas estremece al protagonista pues éste no alcanza a descifrarlos; por tanto, la noche es siempre un misterio que se apodera del mundo, de la realidad y del hombre, y en el que éste proyecta sus sueños, es decir, inventa otra realidad, improvisa otra luz y otro modo de conocer y conocerse. Sin embargo, el misterio de la noche prosigue, ajeno a la capacidad aprehensiva del propio hombre. Ahora bien, la noche es también el ámbito de la aventura, pero sólo para el joven; en cambio, el anciano ve en la noche un preludio de la muerte que, implacable, avanza poderosa con su sombra, borrando el mundo a su paso y, al mismo tiempo, borrando aquello que reconocíamos, que tenía un valor referencial emotivo. Pero, además, resulta curioso cómo el tiempo de la luz (la

mañana) pasa fugaz, incontrolable también, mientras que la tarde (la madurez) se alarga más, y la noche, por último, resulta ya excesivamente duradera, como la propia vejez, que se siente como un largo trayecto por la muerte paulatina de los sentidos, de la armonía y del deseo. Sintetizando, en definitiva, esa perfecta unidad temporal que vertebra *PVV*, podemos constatar que el foco temporal dominante es, sin duda, la noche que, por su céntrica disposición copa mayor número de referencias. No obstante, quedará de manifiesto, a través del esquema gráfico, la casi perfecta distribución de los poemas con respecto al orden temporal que, intrínsecamente, tienen; así, existe un diseño casi simétrico y reincidente, lo que potencia más la voluntad unitiva de esta parte del libro y, en definitiva, del macrotexto poético, pero, a la vez, potencia la valoración del ciclo celeste en su constante destrucción y renovación, dentro de una armonía de la que el hombre, al nacer, fue expulsado en cuanto conciencia y limitación de su condición



poema	1	2	3	4	5	6	7	8
tarde	●	●			●	●	●	
noche		●	●	●	●		●	●
mañana								●

FIG. 13: Esquema cronológico de PVV

### 3.5.2. El ciclo de la ascensión: visión del tiempo cumplido

Frente a *PVV*, la segunda parte del libro ofrece una distribución temporal menos singularizada, pero, a la vez, más general y unitaria. Ya, con anterioridad, habíamos hecho mención a la curiosa correspondencia entre los actos y las edades que pasaban los viajeros y las respectivas estaciones del año como marco general o como régimen de su particular- y total- ciclo celeste. En definitiva, existen dos planos temporales que atienden a dos modos de ordenar la existencia: por un lado, el orden *diurno / nocturno*; y por el otro, el ciclo de las estaciones

(primavera-verano-otoño-invierno) de signo más general, y como clara alegoría de las cuatro edades del hombre (infancia-juventud-madurez-vejez)<sup>3</sup>.

Así, la aventura de la ascensión comienza temprano, donde la propia mañana “buscaba con su luz el acto viejo / de hallar el mundo en ella” (vv. 2-3). De hecho, esa concepción del ciclo celeste siempre en permanente renovación (frente a la exclusividad del tiempo humano) se evidencia tras ese “acto viejo” que se repite todas las mañanas, pero que, sobre todo, es la vía de conocimiento del mundo. Justamente, en este período de la infancia, destaca la alegría, la inocencia y la compañía: “Mis amigos / en el agua reían y con ellos / mojé mi cuerpo” (vv. 8-10). Pero un ciclo se cierra para abrirse otro nuevo: la juventud, como umbral hacia la aventura cognitiva. Por eso, “La luz llegaba ya a nuestras cabezas / desde el lado del mar, y enfrente el bosque / nos acogió con su penumbra roja” (II, vv. 6-8). El ciclo *diurno / nocturno* es, pues, el indicador de los cambios de edad, de los ciclos personales. La noche, el ámbito de la revelación, de las pruebas iniciáticas, de las experiencias vividas (que determinarán la posterior victoria o el

---

<sup>3</sup> “El ciclo cosmogónico, por tanto, ha de seguir adelante no por medio de los dioses, que se han vuelto invisibles, sino por los héroes de carácter más o menos humano y por medio de los cuales se realiza el destino del mundo” (Campbell, 1999: 282).

posterior fracaso), se corresponde con el bosque brumoso, pero una vez superado el temor a esa misma noche de transformación (“Pero el bosque dejó de ser misterio” [III, v. 1]) en la que se ha descubierto esa derrota del ser humano (abatimiento del árbol) y la escisión del grupo con la consecuente soledad final, nacerá un nuevo ciclo en el que el protagonista se verá, esta vez, herido, cansado y solo, mostrando así una nueva etapa ajustada a esa transformación de las experiencias nocturnas:

Solo quedé, bajo un mojado tronco,  
viendo el espacio fresco iluminarse  
de nuevo. Troncos de amarillas franjas,  
violetas suavísimas, helechos,  
azul del cielo. Y el pinar despierta  
con la voz de los pájaros, del agua  
que, en las ramas pesando, se hace lluvia  
cortísima. La sien, sangrando al sol,  
mojé en peñasco fiero y horadado,  
y busqué la salida de aquel bosque (I, vv. 10-19)

Fragmento que- de un modo sutil y a través de algunos detalles descriptivos- conforma el amanecer, con su bruma, con su rocío y su paulatino despertar, regido, eso sí, sobre un orden ajeno al humano. La transformación interior se confirma cuando el poema siguiente comienza con “De nuevo el sol estalla” (v. 1); donde, efectivamente,

ese “de nuevo” hace referencia a ese cíclico cumplimiento de los plazos temporales<sup>4</sup>. El hombre se siente, pues, obligatoriamente llamado a cubrirlos en vida, como la sombra se adueña de la luz y viceversa. Pero el ciclo temporal del ser humano es breve, y por eso, cuando cree estar alcanzando la victoria de su ascensión- “El sol derriba / los peñascos con fuego que los funde” (vv. 6-7)- la tarde llega a su fin, y una nueva amenaza de sombra se cierne sobre el hombre ya maduro: “El cielo, sin medida y vano / advierte la fatiga de aquel hombre” (vv. 14-15). Por tanto, el cielo es un indicador de su estado interior, de la propia evolución existencial del protagonista. Llegado a la cumbre- poema VII- y aun sabiendo que no se detendrá “cuando me acerque al lugar de la tienda” (v. 13) (es decir, que no regresará de su iniciática ascensión), ese protagonista dejará de oír los trinos de los pájaros (indicadores de la luz vespertina) pues “no habrá trinos que oír” (v. 14), iniciándose otro ciclo: el del olvido, el de la noche que va restándole vida a las cosas, de ahí que afirme

Hay que olvidar el sitio, ser más fuerte

---

<sup>4</sup> Resulta sorprendente que José Luis García Martín afirme taxativamente que el “intervalo cronológico del poema [BDP] dura desde la mañana (I) hasta la noche (III) [...] en tan breve espacio de tiempo el narrador ha pasado de un niño (v. 13) a anciano (v. 107)” (García Martí, 1985: 195) generalizando y limitando así un proceso de nocturnidad que, si bien efectivamente, avanza desde la mañana hasta la noche, tiene, por el contrario otros matices temporales más allá del señalado por García Martín.

que el destino ruin, y con la noche,  
vergonzoso en la sombra, penetrar  
en una vastedad desconocida. (vv. 16-19)

La desilusión que le crea al protagonista el haber alcanzado un barranco que se llama “de los Pájaros” y, por el contrario, no encontrar ese trinar de sus cantos, le incita a volver a adentrarse en la enigmática noche y cumplir, así, lo que será su último y definitivo ciclo: la vejez como muerte. Por eso, el poema que cierra la serie comienza con el alba despuntando de nuevo en el horizonte, como si el ciclo celeste siguiera su curso, frente a la inmóvil y vencida figura del hombre que, tras la última transformación de la noche, ha quedado desvalido y quieto en la cima:

El alba aquí se enciende. Y aquel hombre  
de fatigado cuerpo se ha dormido  
con la gran paz del alba. La tranquila  
luz llega de los aires y en su boca  
se aquieta. El humilde cuerpo sueña  
y hay un olvido natural del mundo.  
Brilla la tierra. Sin moverse, ciego,  
sigue su vida como el agua pasa,  
porque quiere la fuente, y él alienta  
seguro como el día que en él vive. (vv. 1-10)

Curiosa relación subyace en el verso final de este fragmento, donde se confronta el día con el interior del hombre. De igual modo, él es también como el agua que pasa (tópico de la vida como río de clara resonancia heraclitana y manriqueña). Su dinamismo interior, que tan trágicamente se contrapone a su figura estática y pasiva, muestra ese implacable paso del tiempo que sólo el cuerpo siente: con el vencimiento de la tarde (la gloria de luz)- “Vencida ya la gloria de la tarde” (v. 13) - se da por cerrada la conciencia del anciano y, en consecuencia, su solitaria muerte confirmada, no sólo por la llegada de los astros, sino por la entrada de la noche profunda:

y él ya no ve, ni escucha nada  
de fuera de su cuerpo. Con los astros  
se cumple la honda noche, y allí queda  
fiel a su soledad, frío en el suelo. (vv. 18-21)

Por tanto, haciendo una valoración global de esa tan particular estructuración temporal, de muy marcada continuidad y relación en el texto, tendríamos una perfecta correspondencia entre los cambios cíclicos de la edad del hombre con los procesos celestes, salvo en un detalle de suma importancia: el “no regreso” a la vida por parte del hombre y la permanente renovación del ciclo temporal. Inmanencia

frente a intrascendencia sería el resultado de tan dolorosa confrontación entre los ciclos correspondientes. Por último cabe destacar, pues, que, de nuevo, existe una marcada simetría entre los plazos temporales que rigen esta segunda parte como puede apreciarse en el siguiente esquema, donde resulta factible apreciar el paralelismo entre las unidades temporales y la meditada disposición de estas unidades dentro del conjunto de poemas, pero sobre todo, cómo se condensa el mismo *proceso de nocturnidad* en el poema que cierra la serie, como si se marcara así la trepidante precipitación que la vejez significa con respecto a la muerte, lo que, sin duda, le confiere cierto valor sintético a este poema, donde se confrontan los dos ciclos (*diurno/ nocturno*) y donde sólo queda inmóvil el tiempo del hombre, su historia como “destino ruin”: recurrente, sin duda, en el poemario donde, en efecto, la simetría acaba rompiéndose al final como ya ocurriera en *PVV*.

<i>poema</i>	I	II	III	IV	V	VI	V
<i>mañana</i>	●			●			●
<i>tarde</i>		●			●		●
<i>noche</i>		●	●		●	●	●

FIG. 14: Esquema cronológico de BDP

### ***3.5.3. La certeza del tiempo: el mismo cumplimiento, las mismas vidas***

Ya hemos hecho mención a la ruptura que supone *OMV* con respecto a la linealidad de las dos primera partes del libro. En verdad, la relación temporal de esta última parte del poemario, viene, primero, marcada internamente en cada poema, donde se establece una tensión emotiva entre el pasado y el presente, entre la edad de la luz y el presente de la sombra. Y segundo, existe una unidad de planteamiento o de estructura de confrontación en los primeros tres poemas de la serie, que va de la *edad dorada* de la infancia a la edad madura (poema número 1); de la edad dorada a la edad madura (poema número 2); y, finalmente, de la edad de la madurez a la edad de la infancia (poema(poema número 3), de tal modo que tendríamos:



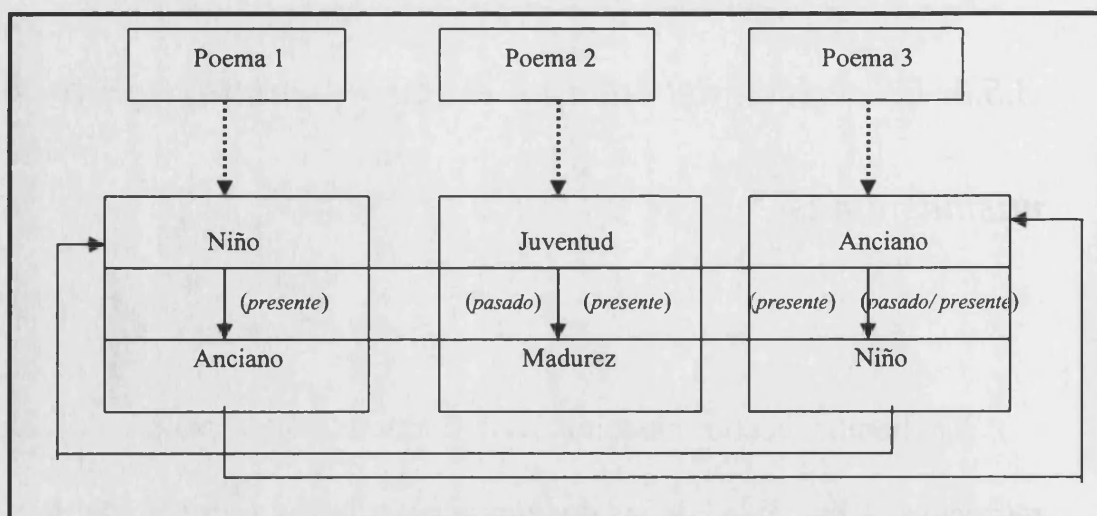


FIG. 15: Esquema de interrelación temporal en OMV

Como puede apreciarse, el esquema viene a justificar ese sentido cíclico del tiempo, pero del que el hombre es ajeno en cuanto a su trascendencia: ya que se repiten las edades, pero nunca en un mismo individuo, lo que define a la vida como única e irreversible. Ciertamente, los poemas que conforman esta última parte de *Las brasas*, sirven de complementación significativa con respecto a los poemas que componen las dos primeras partes, básicamente porque sintetizan esos mismos procesos temporales, y por este motivo se evidencian más las transformaciones de la experiencia de la noche en contraposición con la luz, no sólo ya visto desde la singularidad del individuo, sino también desde la pluralidad de la existencia humana. Por ejemplo, en el primer poema se nos representaba a un niño al que la “luz le llega / y le sube a

los ojos” (vv. 7-8), pero la noche lo llama a su aventura para, precisamente, arrebatarse esa misma luminosidad: “La noche es enemiga, / más grande su misterio que las cosas / del día” (vv. 17-19) y el final de su ciclo existencial será “le hace daño la luz si da en su boca” (v. 41). La noche, por tanto, ha convertido al niño en un hombre y esto comporta un alejamiento con respecto a la madre, que es símbolo de lo primario, de lo originario. Ya en el segundo poema vuelve a hacerse referencia a la infancia en relación con la luz del día y cómo la aventura se inicia con la entrada de la noche: “rasgabas las estrellas con los ojos / desde un lugar nocturno” (vv. 18-19), devolviendo al hombre nuevamente transformado: vencido en ese tránsito meridional que es la madurez del hombre- la *tarde*-, “A medio hacer la vida se detiene” (v. 32), por lo que el último ciclo a cumplir será la vejez que, como viene a siendo recurrente en el texto, es ya la antesala directa de la muerte: “Mas / ya la muerte muy poco rompería” (vv. 42-43). El último de los ciclos, en definitiva, será el de la vejez a cuya definición sombría se contraponen la luminosidad del cielo: “Esta grandiosa luz, que hay en el cuarto, / desplegada regresa de los montes” (3, vv. 1-2); el régimen celeste continúa su curso “y todo ha de empezar de nuevo” (v. 22), por tanto se vuelve a reiterar esa permanente renovación del tiempo. Ahora

el protagonista anciano su edad dorada donde “Era bello decir, tú como un monte” (v. 35) haciendo referencia, precisamente, a ese monte que se había de ascender buscando la victoria de su destino. En cambio, el tiempo del ser humano no vuelve y sólo el recuerdo es un indicio de su existencia frente a esa amenaza de sombra que se divisa:

Mas es mayor el mal si la arrogancia  
de respirar en la mañana sufre  
sin aliento esforzado, y el fervor  
de la vida se encorva como un viejo (vv. 41-44)

La memoria es un indicio de la vejez, y por eso “la tarde ha caído” (v. 46) dejando a oscuras al hombre en su cuarto, meditativo. Se repite, pues, la misma escena, sólo que en un ámbito diferente- la *habitación*:- el hombre que ve disolverse con la luz su propia identidad, su peso como ser excepcional que no es; por eso la noche puede borrar su rostro, repitiéndose, de nuevo, esa escena del cuerpo frío, inmóvil, que nada ha podido hacer para escapar de su final:

[...] es la noche  
quien entra en el espejo su gran sombra  
borrándome, las ramas de la calle  
vacilan moribundas bajo el frío (vv. 48-51)

Comprobamos cómo existe una tensión entre el pasado (bello, libre, ilusionado) y el presente, donde la identidad como individuo se ha ido ciñendo todavía más a la abstracción de la sombra, al olvido.

En definitiva, *OMV* no se ciñe a una macroestructura o diseño unitario temporal, sino que los diferentes y singulares ciclos temporales (tal y como son en verdad las vidas) se yuxtaponen de modo que se da una única visión de conjunto que es la historia del ser humano: sus procesos vitales, su exacta adecuación a un destino del que ya es conocedor pero que no puede variar en su desenlace. En este sentido, la aurora es diferente para cada hombre, pero común para la humanidad; la noche igual, pero el anciano la vive con una intensidad que no es la misma para el joven como para el niño. Por tanto, el ser humano, como idea, como mito predilecto de la creación suprema y primigenia, sí es divino pues no se extingue nunca, sino que permanece siempre constante, siempre acorde con el orden celeste. Sin embargo esa victoria de su excepcionalidad, es el resultado de continuas muertes inenarrables, de particulares historias que no alcanzan a la memoria y que, por el contrario, son olvidadas como esas mismas “ramas de la calle” (3, v. 50). Así, tras la mitificación del tiempo, subyace la mitificación del ser

humano como creación a cuyo misterio no hay respuesta más allá de la nada y el vacío donde incluso la narración del *mito primigenio* resulta insuficiente; pero en su contrapartida estará el fracaso del hombre como individuo, desmitificado, solitario ante la muerte y arrojado a un orden temporal implacable con su figura errante por el sin sentido de su dolorosa condena.

# **CONCLUSIONES**

## *Conclusiones*

## Conclusiones

Fundamentándonos en los estudios de María Corti (1976), Enrico Testa (1984) y Arcadio López-Casanova (2001) hemos determinado que el macrotexto poético, en cuanto unidad semiótica superior al texto o conjunto de una especial organicidad y cohesión del texto poético, no sólo sería una cadena de continuidad formal, sino que, principalmente, dicha distribución “significante” vendría dada por una poderosa *línea de sentido*, evidenciada por la ilación de *correspondencias internas sintagmáticas*.

Tendríamos, pues, una primera base de relación (aquella que se establece entre las partes que componen el libro) en cuanto formantes dispositivos- título, lemas, reglas dispositivas- y una segunda base de esquematización, fundamentada en ejes internos vinculantes- esquemas tópicos de tradición literaria, *estructuras míticas*, *mitemas*, *mitologemas*, o de construcción personal basado en la numerología, etc., unido al desarrollo de todo un universo simbólico a lo largo del poemario. Pues el macrotexto poético atañe, en resumidas cuentas, tanto al plano de la representación como al plano de la figuración, ya que su análisis quedaría localizado entre dichos planos. Cabe tener presente que la organización de un macrotexto se fundamenta sobre su



### *Conclusiones*

coherencia interna pese a ser un elemento externo, lo que equivaldrá a entenderlo como la mayor organización del significado global del libro (condensación) y, en consecuencia, de su comprensión final como conjunto.

Tres vectores que han de marcar esa *línea de sentido* proyectada en una obra para que ésta pueda considerarse un macrotexto poético, teniendo en cuenta que, no obstante, no es una característica inherente a la creación poética, sino que atañe a una intencionalidad manifiesta (con mayor o menor explicitación) por parte del autor. Bajo esta premisa, la voluntad final del presente trabajo ha sido la de revelar aquellos *elementos cohesivos* como fundamentos principales de la configuración macrotextual de *Las brasas* de Francisco Brines.

Enrico Testa (1984)- basándose en Greimas (1971)- propuso cuatro guías de asedio crítico sobre las cuales se debían dirigir las aserciones filológicas:

la *isotopía semántica*: un único tema o un sentido dominante;

la *isotopía temporal y espacial*: desarrollo y continuidad simbólica;

### *Conclusiones*

la *isotopía de la persona*: continuidad de la representación actoral;

la *isotopía del sentido*: que exista una evolución interna

Cuatro condimentos indispensables, para Testa, a la hora de determinar que una obra es un macrotexto poético. En segundo lugar, el propio Testa- basándose esta vez en el estudio de Hernstein Smith (1968)- establece una serie de *formantes dispositivos* o *elementos estructurales* que atañen al diseño del texto, que serían:

*Señales de inicio y cierre*: prototipo del esquema cerrado.

*El título*: primero el de la obra; segundo de las diferentes partes del libro, para determinar su sistema de relaciones; y tercero, los títulos de los poemas.

*División interna*: donde podríamos encontrar dos tipos de construcciones (las de cierta tradición literaria y las más personales respectivamente), atañe a las reglas dispositivas.

### *Conclusiones*

*La poesía de la poética:* donde se indicaría la intencionalidad del texto, o una determinada poética.

*Referencia a la estructura extrapoética o extraliteraria:* que el libro o una buena parte de él se ajuste a un esquema fijado. Dentro de nuestro estudio hemos establecido cinco tipos de estructuras: estructura tópica o de tradición literaria; estructura mítica del héroe; estructura ritual; estructura temporal (cosmogonía) y estructura en proceso.

Refiriéndonos ya a nuestras aportaciones, hemos considerado que el término *factor incidencial* se ajusta en mayor medida a la aplicación de una metodología analítica poco desarrollada en España. Así, entendemos por *factor incidencial* aquel que indica, con mayor nivel que otras partes del texto, esa armonía intrínseca entre los planos formales y semánticos. Acoplaríamos lo referido por Enrico Testa al concepto *elemento estructural*, aunque en parte ampliándolo, pues si Testa remarca un esquema muy marcado de aplicación, nosotros

### *Conclusiones*

pensamos en otro tipo de clasificación complementaria, basándonos en la determinación de aquellos *factores incidenciales* según su *pertinencia*, en su *trascendencia* (interna) y en su *recurrencia*, de modo que ciertas palabras-claves o ciertos símbolos recurrentes puedan ser *factores incidenciales* aunque esto no lo registre como tal Testa, o si el análisis métrico revela un valor significativo de relación entre las partes de un libro (o su quiebra) por ejemplo. Cuando estos tres requisitos no se dan y, sin embargo, queda señalada una singularidad dispositiva y/o simbólica, lo llamaremos *factor adyacente*: es decir, cuando su grado de pertinencia no trasciende los márgenes de una incidencialidad relativa o menor que, bajo ningún concepto, serviría como referencia para señalar esos puntos de relación entre la forma exterior y la interior, siendo, así, prescindibles. Esto puede darse en lo indicado por Testa, ya que si una marca de apertura y cierre no queda justificada, al menos, por su pertinencia, su trascendencia o por la recurrencia (anticipación o cierre de algunos símbolos por ejemplo), ésta marca carece de valor referencial, convirtiéndose, de tal modo, en un agente de disposición sólo formal. De lo que se deduce- y ese es el título del presente estudio- que el macrotexto poético, en sus constituyentes, es, en sí, una compleja, articulada y coherente construcción simbólica.

### *Conclusiones*

Un ejemplo modélico de diseño macrotextual y construcción simbólica lo constituye la *estructura mítica del héroe*, etiqueta por Campbell (1999) como monomito, en cuanto esqueleto profundo de sentido que cohesiona un texto, siempre con el concepto de iniciación, de aprendizaje y transformación del héroe como estructura profunda. Esto nos acerca, ineludiblemente, a las diferentes teorías metodológicas que habían estudiado tanto la construcción simbólica como fenómeno de creación, como de aprehensión y entendimiento de la realidad: la mitocrítica y la psicocrítica nos ofrecían modos de asediar el fenómeno literario desde una visión “simbólica” basándose en la reelaboración de arquetipos, el imaginario colectivo y en la recurrencias de ciertos *mitemas* como base de la creación literaria. Sin embargo, para el análisis de un macrotexto poético esta visión del texto no es del todo válida, pues se excluyen, desde nuestra perspectiva, los factores biográficos y las recurrencias que un *mito* o un *mitema* tienen en una época dada, ya que no aportan información sustancial en el estudio de una obra poética a no ser que se marque algún indicador paratextual que se refiera a algún acontecimiento reseñable.

Partimos de la consideración que del mito realiza Mircea Eliade (1999) determinando que éste no se *crea*, sino que se *reitera* y es en

### *Conclusiones*

dicha reiteración a partir de donde se configura la *estructura mítica* como esquema de desarrollo. Pero sólo el vaciamiento del componente religioso garantiza- según Brunel (1986)- la propia conservación del mito como relato universal, literaturizándose ¿Qué pasa cuando una obra literaria recurre a la renovación o la ejemplificación de un mito? ¿Qué mecanismos exegeticos tenemos? Atendiendo a la especial organicidad de un macrotexto poético, podemos mostrar que éste tiene diferentes esquemas de desarrollo simbólico: por un lado, los *mitemas*, que son unidades mínimas significativas y ejemplificadoras de un mito; por otro, los *mitologemas*, que remiten a valores simbólicos que encarnan ciertos personajes míticos; y por último, el *motivo* que, como símbolo mítico, puede condensar la significación de un pasaje mítico en concreto. Así, tendríamos que en un macrotexto pueden operar esquemas de significación ya configurados como tales- *estructuras míticas*- y que en éstas están configuradas, o bien a través de una relación de *mitemas*, o bien mediante la implicación que pueda conllevar un *mitologema* o un *motivo* determinados.

Pero nuestro estudio no se propone reconstruir una teoría en torno a los procesos de creación o de composición de texto poéticos, sino de encontrar una metodología de análisis literario que nos ayude a abordar

### *Conclusiones*

la figura poética de Francisco Brines, y más en concreto su obra *Las brasas* en cuanto constituye, por un lado, un modélico macrotexto poético que atañe a una intencionalidad creativa susceptible de ser analizada por primera vez, en profundidad; y por otro, porque constituye el germen de toda la *visión de mundo* brinesiana, lo que sin duda nos debería ayudar a establecer nuevas aportaciones críticas en torno a la obra de Brines a través de su libro más emblemático a nuestro parecer.

*Las brasas* (ganador del Premio *Adonais*, 1959), qué duda cabe, es un libro fundamental, ya no sólo dentro del marco poético del autor, sino también- y sobre todo- referida a la totalidad del llamado “grupo poético del 50”. Su publicación en 1960 situó inmediatamente a Brines entre los principales poetas españoles de posguerra, hecho que sus siguientes publicaciones líricas han corroborado. Por tanto su valor como obra no sólo viene a presentarla como canónica de una “época literaria”, sino también como núcleo- ya perfectamente conformado y apuntado- de su posterior producción lírica. De modo que la trayectoria brinesiana adquiere, desde *Las brasas* hasta *La última costa*, un claro matiz de homogeneidad, de organismo ensamblado que responde a una unitaria *visión de mundo*: y curiosamente, ese universo brinesiano se

### *Conclusiones*

comienza a construir desde un paso inicial que será, paradójicamente, un balance final, un regreso. Quedando de manifiesto la articulación de toda una poética coherente consigo misma desde el principio, sin fuertes rupturas y con una continuidad acumulativa de libro a libro, donde el motivo del *viaje* (tan perceptible en todo el conjunto de *Las brasas* y, sin embargo, no estudiado hasta ahora) se destaca como un esquema recurrente y básico en la composición de sus poemarios.

Obra de cambio que no rechaza el sentido ético, pero sí se aleja, de manera definitiva, de ese reaccionario fin del arte comprometido social y políticamente determinante en la posguerra. Sin duda, toda una novedad que quince años antes había desarrollado en otra obra paradigmática en la lírica española contemporánea- aunque con muy diverso signo- uno de los grandes maestros de Brines: Aleixandre, con *Sombra del paraíso* (1944). Obra, pues, que marca y confirma un cambio, un nuevo estilo poético que, poco a poco, se fue implantando en España, aunque con muy diferentes variaciones de voces líricas. No obstante, *Las brasas* es fiel partícipe de esa poesía temporalista española de la posguerra, de ahí su carácter y tono elegíacos, la paulatina pérdida de la vida a través del destructor tiempo, etc.



### *Conclusiones*

Por este motivo, es necesario hacer un exhaustivo análisis de *Las brasas*, como punto de inflexión de la lírica española contemporánea, ya que marca muchas de las sendas por las que los poetas siguientes desarrollaron su peculiar estilo, dándose paso a la superación total de un período histórico-literario.

Así, la obra poética de Francisco Brines quedaría articulada sobre una temática predominante, fundamentada por la condición temporal (vista desde la tragedia existencial) y una concepción del lenguaje como mecanismo insuficiente de conocimiento. Estos mismo pilares, a su vez, se desarrollan sobre otros cuatro principales conflictos- en palabras de Duque Amusco (1979)- claves en su obra y que ya en *Las brasas* se dan plenamente:

*El vértigo del tiempo*

*El ansia de inmortalidad*

*Entre la aceptación y la amargura*

*La pérdida de la inocencia*

A través del estudio de *Las brasas* como macrotexto hemos evidenciado las claves simbólicas que determinan el conjunto de su

### *Conclusiones*

obra poética, viendo que, por un lado, el análisis del título, “las brasas” nos lleva a entender la vida desde la celebración del fuego, pero también desde su apagamiento. Al mismo tiempo, la relación que existe entre los respectivos títulos de las partes, así como éstos con los lemas redundan en esa temporalidad que tanto marca la obra brinesiana. Finalmente, las reglas dispositivas nos han señalado una sintaxis distributiva intencionadamente dispuesta en torno a la *estructura mítica* del héroe, marcada por un *poema-prólogo* y un *poema-cierre* (integrado éste en la última parte del libro), evidenciando con ello una experiencia interior de desarrollo cognitivo (o al menos su tentativa) que enlazaría con la consideración que el poeta tiene de la escritura como revelación.

Más compleja- pero más visiblemente articulada- quedarán las partes individuales del texto mostrando esa peculiaridad de Brines (y de su época) que es la de fusionar los géneros, provocándonos un *efecto narrativo* que atañe no sólo al tono de los poemas, sino también a su poderosa articulación: *PVV*, *BDP* y *OMV* (ésta bajo otro orden de organización). La primera, *PVV*, quedará construida sobre el *mitema* del regreso teniendo en cuenta que éste será una constante en toda la producción de Brines. Bajo este esquema (última parte de monomito capbelliano) tendríamos los siguientes constituyentes estructurales que

### *Conclusiones*

se dan modélicamente en *PVV*: el cruce del umbral, la conciencia del tiempo, la posesión de los dos mundos y el cumplimiento final del destino. Y varias las claves que emanan de este esquema cumplido de manera ejemplar: por ejemplo, la combinación entre el *efecto de realidad* (mostrada a través del lenguaje empleado, pero sobre todo por las referencias del paisaje- mediterráneo- y del tiempo- otoño-) y la *sugerencia*, teñida de cierta aura misteriosa (los perros como elementos anunciadores, la mirada a los astros, presencias vagas y difusas) que dan un toque distintivo a su poética. También resulta llamativo el hecho de constatar cómo en la producción brinesiana- aspecto, nuevamente, apenas estudiado- se articula la tensión existencial entre el deseo y la realidad, de raíces principalmente cernudianas. De tal modo, los principales *factores incidenciales* dilucidados en *PVV* serían: la presencia permanente de los perros, la referencia al bosque, la referencia al misterio de la vida como “fuente interior” y el poema céntrico- número 5- donde dos presencias van a resultar llamativas: primero, la figura del visitante (la juventud), y segundo, la sorpresiva aparición del yo lírico que rompe la linealidad actoral del discurso poético. Factores que refuerzan los puntos de conexión entre el diseño estructural y el figurativo de manera más evidente y que, sin duda, nos

### *Conclusiones*

dirigen en la lectura del texto hacia una intencionalidad esclarecedora tan vinculante en la concepción poética de Brines.

En segundo lugar, el *BDP*- la parte del libro más intencionadamente cohesionada- explicita su estructura de *viaje*, ya no sólo como un *recorrer* hacia el *no-yo*, sino también un ahondar en el *yo* interno en cuanto alteridad inusitada y horizonte inexplorado. El *BDP* quedaría, según la tipología marcada por Francisco M. Mariño y M<sup>a</sup> de la O Oliva (2004) así como por Romero Tobar (2002), dentro del viaje como *autoconocimiento* y *descubrimiento*. Pero en *BDP* ya se dilucida ese *errar trágico por el destino* que tanto lo va a definir como poeta, pues dicho viaje no será una suma de dones (como ocurre tradicionalmente), sino su resta, el menguamiento del ser hacia la no-forma, el no-conocimiento. Así, la transmutación resulta, en Brines, a la inversa, pues se pasa de aquel espacio de lo mágico y eterno a aquel “viejo mundo”, carente de utopías y de hallazgos, imperando, con ello, la estirpe barroca que domina el libro y su obra (sobre todo Quevedo). Por tanto, si Brines hace uso del esquema arquetípico del *viaje*, éste lo singulariza desde su *visión de mundo* y lo representa dentro de una conciencia temporal dramática en cuanto destino del viaje. Dentro del esquema tópico, tendríamos que en el *BDP* se cumple- nuevamente de

### *Conclusiones*

un modo ejemplar- el protoviaje: salida-pruebas iniciáticas-encumbramiento donde se evidencian, de manera tan gráfica, esos cuatro vectores de la obra brinesiana: el vértigo del tiempo (concepto de viaje irremediable e irrepetible), ansia de inmortalidad (deseo de encumbrar la montaña), entre la aceptación y la amargura (el descubrimiento desengañado que supone el paso por el bosque) y la pérdida de la inocencia (episodio del apedreamiento). Como factores incidenciales más significativos tenemos: el bosque como ámbito de la aventura, el hacha (así como el rayo o la piedra), el poema IV, céntrico, pues marca la escisión del grupo mostrando ya un sujeto en soledad (a partir del cual el texto pasa a narrarse en tercera persona), el número- siete- de poemas que lo componen en cuanto remite al “ciclo cumplido”, los astros como referencias guía. Además, si la ascensión significa, dentro de la concepción tradicional, la búsqueda de la auténtica identidad, el resultado de la búsqueda ha devuelto el más estricto anonimato (en la vejes), con lo que enlazaría no sólo con la imagen del “visitante” en *PVV*, sino también con esa constante de su obra donde éste se representa, habitualmente, como un perpetuo extraño, un visitante o, simplemente, un “alguien” que contempla.

## Conclusiones

Finalmente, *OMV* no presenta un esquema tan marcado, pero ya anticipa cómo será la escritura que se definirá en las obras posteriores: centrada en una articulación de otro orden no tan fijado, pero igualmente consecuente, evidenciando otro tipo de coherencia interna menos establecida sobre la base de un único diseño fijado o arquetípico (modificado o no), pues cuando nos referimos a un macrotexto poético no sólo hacemos referencia a los arquetipos estructurales como marco del desarrollo interior del texto: en verdad, la estructura macrotextual responde a una interna y coherente correspondencia entre las partes que componen el conjunto del texto, abriendo así una relación semántico-sintáctica entre los formantes dispositivos que no sólo deben atenerse a la continuidad lineal de su relación, sino a la recurrencia imaginística y a la unitaria *visión de mundo* de la poética estudiada. Visto así, los cuatro poemas que componen *OMV* quedan articulados sobre la base perspectivista (novedosa en cuanto a técnica por aquellos años) que atiende, principalmente, al desarrollo del *malditismo* y de la *temporalidad heridora*. Dos ejes sobre los que se podría establecer una red de relaciones entre los poemas que componen *OMV*, pero también- y de ahí su valor, como parte, condensador de significado- con respecto a todo el libro, ya que esta parte final sintetiza y matiza aquello que se

### *Conclusiones*

mostraba tanto en *PVV* como en *BDP*, pero desde la suficiencia (e insuficiencia) del amor.

En cuanto a la construcción simbólica, nos hemos centrado en tres frentes (también marcados por Testa): la actoralización lírica en cuanto germen del *mito personal* brinesiano, la construcción del espacio y el desarrollo simbólico del tiempo. En la primera- y basándonos en un estudio de la recurrencia figurativa- quedaría mostrada la imagen, vertebradora, del sujeto lírico como *anciano*, añadiendo con ello unos valores que atañen a la visión de la realidad muy característica y que, desde luego, será la predominante (si no la única) en toda su obra, tales como la capacidad contemplativa (retener, revelar y transmitir, según propusieron Duque Amusco [1979] y Dionisio Cañas [1984]). Pero, además, otras figuras que tendrán amplio desarrollo posterior, tales como Ulises, Luzbel, Narciso y Caín en cuanto condensan ese *malditismo* (y la búsqueda) que remarca la existencia una vez perdida la inocencia de la infancia y se descubre la falacia temporal de la Vida. Por último, hemos podido constatar un modo de representar y representarse característico en Brines pese a que los diferentes críticos en la materia no han reparado en él y que sólo ha sido posible detectar a raíz de un estudio de *Las brasas* como macrotexto: la figura del hombre

### *Conclusiones*

como “árbol abatido”, mostrándonos ese esplendor perdido y el concepto de condena eterna, fijada en su quietud representativa y en la desposesión paulatina (y dramática) de todos los dones vivificadores.

La construcción del espacio y del tiempo no sólo evidencia una coherente capacidad creativa bien salvaguardada por Brines, sino también como elementos co-participantes del existir humano que, de algún modo, se vinculan con la capacidad de percibir la vida en todo su esplendor y acabamiento simultáneamente. Pero, sobre todo, muestra una evidente capacidad escenográfica por parte de Brines, que es capaz de conjugar, en un espacio poético, movimiento y representación, escenario y acción, tiempo y espacio con el sujeto. De tal modo que podemos evidenciar cómo cierto arquetipos entran en una construcción figurándose como un *escenario*, hasta convertirse en símbolos escénicos interrelacionados y altamente singularizadores, mostrando, nuevamente, esa coherente articulación de un mundo simbólico ya no sólo coherente a nivel interno en *Las brasas*, sino que será desarrollado en obras posteriores: por ejemplo, la casa- Elca- tan característica de su obra, la rosa, el paisaje mediterráneo, el laurel, el azahar, el jazmín, etc. todos articulados en favor de crear un único ambiente en el libro, con una significación no sólo visible en la descodificación de dichos



### *Conclusiones*

símbolos, sino sobre todo en relación con el resto de los diferentes símbolos que igualmente configuran ese *mundo representado*.

Igualmente, la elaboración de un perfecto marco temporal (predominantemente otoñal en el libro), íntimamente relacionado con el sujeto lírico marcará una evidencia resaltada en obras posteriores: la ruptura que existe entre el ciclo temporal de la Naturaleza (cosmogonía) y el ciclo personal (percedero) que, en la infancia, había ido asociado a una misma percepción de la vida, pero que tras el bosque, el hacha, la piedra o el rayo, se evidencia la quiebra de ambos, mostrando una derrota heridora que será, a la postre, el fundamento del mundo poético brinesiano.

En conclusión, *Las brasas* no sólo sirve como ejemplo modélico a la hora de estudiar una obra como macrotexto poético, sino que, además, su estudio revela claves de representación apenas abordadas por la crítica brinesiana. En este sentido, el presente estudio se ha centrado en la peculiar construcción simbólica del libro (tanto en sus constituyentes internos como externos). De la revelación manifiesta, cual Prometeo (y salvando unas insalvables distancias), hemos vuelto del largo viaje, tal y como Brines inicia toda su extraordinaria y poco

*Conclusiones*

estudiada obra poética: con un regreso que, en verdad, es el umbral de la aventura transformadora que es la Vida.

## *Conclusiones*

# **BIBLIOGRAFÍA**

*Bibliografia*

## **1. BIBLIOGRAFÍA POÉTICA DE FRANCISCO BRINES**

*Bibliografia*

*Bibliografía*

- (1960): *Las brasas*, Madrid, Rialp, Col. Adonais.
- (1965): *El Santo inocente*, Madrid, Poesía para todos.
- (1966): *Palabras a la oscuridad*, Madrid, Ínsula.
- (1971): *Las brasas*, Valencia, Hontanar.
- (1971b): *Aún no*, Barcelona, Llibres de Sinera.
- (1974): *Poesía (1960-1971). Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1977): *Insistencias en Luzbel*, Madrid, Visor.
- (1982): *Musa joven. Antología*, Madrid, Cuadernillos de Madrid.
- (1984): *Ensayo de una despedida (1960-1977)*, Madrid, Visor.
- (1988): *Selección propia*, Madrid, Cátedra.
- (1985): *Poemas excluidos*, Sevilla, Renacimiento.
- (1986): *El otoño de las rosas*. Sevilla, Renacimiento, (reediciones en la misma editorial 1987, 1990 y 1997).
- (1986): *Poemas a D.K.*, El Mágico Íntimo, Sevilla.
- (1986): *Antología poética*, Madrid, Alianza.
- (1987) *Catorce poemas*, Ibiza, Caixa de Balears Sa Nostra.



*Bibliografia*

- (1987): *Ensaio de uma despedida. Antologia (1960-1986)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1989): *El rumor del tiempo*, Madrid, Mondadori.
- (1993): *Antología poética. Espejo ciego*. Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- (1993): *La rosa della notte*, Florencia, Ed. Cadmo.
- (1994): *Insistencias en Luzbel*, Altea, Aitana.
- (1995): *Selección propia*, Madrid, Cátedra (corregida y ampliada).
- (1995b): *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pretextos.
- (1995c): *La última costa*, Barcelona, Tusquets.
- (1997): *Poesía completa (1960-1997)*, Tusquets, Barcelona.
- (1997): *Palabras a la oscuridad*, Madrid, Huerga & Fierro.
- (1997): *Selección de poemas*, Universitat de les Illes Balears, Palma.
- (1997): *Breve antología personal*, Valencia, CEIC.
- (1997): *A última costa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997): *Francisco Brines, Poesía*, Lleida, Universitat de Lleida.
- (1998): *Antología*, Altea, Aitana.
- (1998): *Het geluid van de wereld*, Meerbeke-Ninove, Point.

*Bibliografía*

- (2003): *La iluminada rosa negra*, Murcia, Ediciones de Bibliofilia.
- (2004): *Amada vida mía*, Salamanca, edifsa.
- (2004): *El otoño de las rosas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2005): *Las brasas*, La Palma, Boadilla del Mote.

**OBRAS DE BRINES CON ESTUDIOS PRELIMINARES**

**(ORDEN CRONOLÓGICO)**

BOUSOÑO, C. (1974): “Situación y característica de la poesía de Francisco Brines”, *Poesía (1960- 1971). Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza & Janés.

JIMÉNEZ, J. O. (1986): “Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad”, *Antología poética*, Madrid, Alianza.

BENTO, J. (1987): “Introducción”, *Ensaio de uma despedida. Antología (1960-1986)*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CAÑAS, D. (1989): “Introducción”, *El rumor del tiempo*, Madrid, Mondadori.

DUQUE AMUSCO, A. (1993): “Prólogo”, *Antología poética. Espejo ciego*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.

*Bibliografía*

MORELLI, G. (1993): “Presentación”, *La rosa della notte*, Florencia, Ed. Cadmo.

MARTÍN, F. J. (1994): “Estudio preliminar”, *Insistencias en Luzbel*, Altea, Aitana.

BENTO, J. (1997): “Edición”, *A última costa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

GALLEGO, V. (1998): “Presentación”, *Antología*, Aleta, Aitana.

DROONGENBROODT, H. (1998): “Presentación”, *Het geluid van de wereld*, Meerbeke-Ninove, Point.

MARZAL, C. (2003): “Presentación”, *La iluminada rosa negra*, Murcia, Ed. de Bibliofilia.

MUÑOZ, J. (2004): “Introducción”, *El otoño de las rosas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

**OTROS TEXTOS CITADOS EN EL TRABAJO:**

BRINES, F. (1974): “ Integración del título en el poema”, *Ínsula*, 310, pp. 4 y 7.

BRINES, F. (1986): “Poética”, *Peña Labra*, 57, pp. 9-10.

## **2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA POESÍA DE FRANCISCO**

### **BRINES. ESTUDIOS, ARTÍCULOS, ENTREVISTAS**

*Bibliografia*

*Bibliografía*

AIMEUR, Carlos (2004): “Francisco Brines, poeta”, *El Mundo*, 23 de febrero, p.10.

ALBI, José (1987): “Francisco Brines: sensualidad y plenitud”, *Las Provincias*, 25 de abril, p. 29.

ALDRICH, Mark Cannon (1991): *A Poetics of Search and Paradox: The Poetry of Francisco Brines*, (Tesis doctoral dirigida por Dionisio Cañas) Diss. Amherst, University of Massachusetts, Ann Arbor, UMI.

ALFARO, Rafael (1975): “Francisco Brines”, en *Una llamada al misterio. Cuatro poetas de hoy*, Barcelona, Ediciones Bosco, pp. 11-30.

ALFARO, Rafael (1980): “Experiencia de una despedida”, en Burdiel (ed.) pp. 11-17.

ALVARADO TENORIO, Harold (1980): “Con Francisco Brines”, en Burdiel (ed.) pp. 19-23.

AMORÓS, Amparo (1987): “El otoño de las rosas”, *El País*, 4 de junio, p. 25.

*Bibliografía*

- ANDÚJAR ALMANSA, José (1989): “<<El rumor del tiempo>> de Francisco Brines”, *Ideal. Artes y Letras*, 8 de diciembre, p. 35.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (1999): “Hacia una ética de lo trágico en la poesía de Francisco Brines”, *España contemporánea*, XII, 2, pp. 39-66.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2000): “Una biografía poética: sobre *Poesía completa* de Francisco Brines”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25, 1, pp. 13-61.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2001). “Clasicismo y culturalismo en la poesía de Francisco Brines”, *Campo de Agramante*, 1, pp. 43-58.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2002): “Sombras barrocas en la poesía de Francisco Brines”, *Ínsula*, 661-662, pp. 30 y 32.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2003): *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid, AlianzaEnsayo.
- ARKINSTALL, Christine R. (1993): *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines*, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald, Amsterdam, Rodopi.

*Bibliografía*

- ASTORGA, Antonio (2000): “Francisco Brines: “buscábamos cambios cívicos en una época de carestía absoluta”, *ABC*, 9 de septiembre, p.42.
- ATENCIA, María Victoria (2000): “Francisco Brines, o la desolación”, *El maquinista de la Generación*, 1-2, pp. 160-161.
- BALMASEDA, Enrique (1991): “Francisco Brines: después de la infancia” en *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 181-186.
- BELLVESER, Ricardo (1987): “Una presentación (in)necesaria”, *Las Provincias*, 27 de abril, p. 29.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (1984): “Algunos aspectos de la poesía de Francisco Brines”, *Fin de siglo*, 8, p. 76.
- BENSON, Douglas K. (1984): “Memory, Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines” *Modern Languages Notes*, 99, 2, pp. 308-326.
- BENSON, Douglas K. (1986): “Convenciones de lenguaje y alusiones literarias en la poesía de Francisco Brines: *Insistencias en Luzbel*”, *Hispania*, 69, 1, pp. 1-11.



*Bibliografía*

- BENSON, Douglas K. (1990): "El amor contra la nada: Pedro Salinas, Francisco Brines y la tradición clásica española", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 1, pp. 1-18.
- BOUSOÑO, Carlos (1985): "La poesía de Francisco Brines" en *Poesía poscontemporánea*, Madrid, Júcar, pp. 23-114.
- BOUSOÑO, Carlos (1986): "Un poema de Francisco Brines", *Peña Labra*, 57, pp. 14-15.
- BOUSOÑO, Carlos (1987): "Un poeta incesantemente profundo", *Papeles de Campanar*, 2, pp. 79-83.
- BRADFORD, Carole (1981): "Francisco Brines and Claudio Rodríguez: two recent approaches to Poetic Creation", *Crítica Hispánica*, 2, pp. 29-40.
- BRADFORD, Carole (1982): "El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de Francisco Brines" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 381, pp. 640-648.
- BURDIEL, Isabel (ed.) (1980): *Cuervo. Cuadernos de Cultura*, 1, Valencia.
- CANO, José Luis (1966): "La poesía de Francisco Brines", *Ínsula*, 241, pp. 8-9.

*Bibliografía*

- CANO, José Luis (1974): “La poesía elegíaca de Francisco Brines: *Palabras a la oscuridad*”, en *Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, pp. 193-198.
- CAÑAS, Dionisio (1984): *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión.
- CAÑAS, Dionisio (1985): “Francisco Brines: del asombro a la revelación”, *Ínsula*, 463, p. 8.
- CAÑAS, Dionisio (1986): “Palabras preliminares para un homenaje”, *Peña Labra*, 57, pp. 11-12.
- CAÑAS, Dionisio (1987): “Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal”, *Ínsula*, 485-486, pp. 32-33.
- CARNERO, Guillermo (1975): “Originalidad y fidelidad autobiográfica. *Poesías completas* de Francisco Brines”, *Informaciones de las Artes y de las Letras*, 6 de febrero, pp. 3-4.
- CARNERO, Guillermo (1977): “Una experiencia siempre fiel a su realidad”, *Informaciones de las Artes y de las Letras*, 4 de agosto, p. 3

*Bibliografía*

- CASTAÑEDA, Juan P. y MARTÍN, Sabas (1974): “Francisco Brines: “Lo único importante en el mundo es la vida, y de ella la del hombre”, *La tarde*, 24 de mayo, pp. 13-14.
- CASTROVIEJO, Concha (1967): “La ley del corazón”, *Informaciones*, 17 de febrero, p. 3
- CABALLO, Susana (2001): “Emotions recollected through Antiquity: Francisco Brines’s *Poemas a D.K.*”, *Hispania*, 84, 2, pp. 205-213.
- COLINAS, Antonio (1975): “Equilibrio de Francisco Brines” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302, pp. 479-481.
- COOKS, María (1992): “Francisco Brines and the Rebirth of Conceit in Spanish Contemporary Poetry”, *Studies in Twentieth Century Literature*, 16, 1, pp. 5-13.
- CORRAL, Pedro (1987): “Brines: solo la experiencia del amor nos puede acercar a la ilusión de la eternidad”, en *ABC*, 12 de abril, p. 51.
- CRUZ, Juan (1999): “Amanecer del poeta”, *El País*, 27 de noviembre, p. 44.
- CUENCA, Dolors (1997): *La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española de la Postmodernidad* Tesis doctoral (dirigida

*Bibliografía*

por Joan Oleza), Valencia, Univ. de Valencia, Facultad de Filología.

DEBICKI, Andrew P. (1987): "Francisco Brines. Texto y lector" en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956/1971*, Madrid, Júcar, pp. 53-81.

DEFARGES, Ricardo (1967): "Francisco Brines, poeta esencial", *Cuadernos Hispanoamericanos* 207, pp. 514-523.

DELGADO, Fernando (1977): "Entrevista con Francisco Brines", *Informaciones de las Artes y las Letras* 485, p. 7.

DELGADO, Fernando (1988): "La pasión del crepúsculo (Sobre *El otoño de las rosas* de Francisco Brines)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, pp. 155-158.

DELGADO, Fernando (1999): "En Elca está la casa de la infancia", *El País*, 28 de noviembre, p. 8.

DOMÍNGUEZ, Salvador (1987): "Me importa la poesía en función de la vida", *Hoja del lunes*, 15 de junio, p. 16.

DUQUE AMUSCO, Alejandro (1978): "Francisco Brines: estética de la nada y del sufrimiento", *Ínsula*, 376, pp. 1 y 12.

*Bibliografía*

- DUQUE AMUSCO, Alejandro (1979): “Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, pp. 52-74.
- DUQUE Amusco, Alejandro (1996): “Para el poeta, la repetición es la muerte”, *El Ciervo*, 548, pp. 28-30.
- EJERIQUE, Raquel (2004): “Brines-Marzal: diálogo de generaciones” *Blanco y Negro Cultural*, 21 de febrero, pp. 4-6.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús (1982): “Francisco Brines o la necesidad de la poesía”, *Fin de siglo*, 2-3, pp. 30-34.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (1999): “La poesía elegíaca de Francisco Brines recibe el Premio Nacional de las Letras”, *El País*, 24 de noviembre, p. 49.
- GALLEGO, Vicente (1987): “Claves para una visión del amor en Francisco Brines”, *Las Provincias*, 25 de abril, pp. 29-30.
- GALLEGO, Vicente (1987b): “El tema del amor en la poesía de Francisco Brines”, *Hora de poesía*, 51-52 (mayo-agosto), pp. 55-66.

*Bibliografía*

- GARCÍA BERRIO, Antonio (2003): *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines*, Valencia, Generalitat Valenciana Colección Ekfrasis.
- GARCÍA CALERO, Jesús (2001): “Con Brines, la Academia acoge al poeta del 50 que abrió un camino para nuevas generaciones”, *ABC*, 20 de abril, p. 42.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1997): “Poesía completa (1960-1997) de Francisco Brines”, *ABC Cultural*, 26 de septiembre, p. 7.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1975), seudónimo Bernardo Delgado: “La obra completa de Francisco Brines”, *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, 1, pp. 35-39.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1985): “La poesía completa de Francisco Brines”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, pp. 194-200.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986): “Un poeta entre dos antologías”, *Los Cuadernos del Norte*, 37, pp. 101-102.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (2000): “Francisco Brines, poesía y verdad”, en *Biblioteca circulante*, Gijón, Libros del Peixe, pp. 142-144.

*Bibliografía*

GARCÍA MONTERO, Luis (1985): “El tiempo de Francisco Brines”,  
*Olvidos de Granada*, 9, p. 15.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993): “Impresión de Francisco Brines”, en  
*Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada,  
pp. 131-136.

GARCÍA NIETO, José (1987): “El otoño de las rosas”, *ABC Literario*,  
28 de febrero, p. 13.

GARCÍA POSADA, Miguel (1984): “*Selección propia* de Francisco  
Brines”, *ABC Cultural*, 14 de julio, p. IV.

GARCÍA POSADA, Miguel (1997): “Francisco Brines, el Poeta  
Elegíaco”, *El País. Babelia*, 11 de octubre, p. 14.

GARCÍA POSADA; Miguel (1999): “Poeta del tiempo”, *El País*, 24 de  
noviembre, p. 49.

GIMFERRER, Pere (1967): “La poesía de Francisco Brines”, *Destino*,  
1536, p. 53.

GÓMEZ TORÉ; José Luis (2001): “El exilio y el reino en *Palabras a la  
oscuridad* de Francisco Brines”, *Anales de la Literatura Española  
Contemporánea*, 26, 2, pp. 129-144.

*Bibliografía*

- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2002): *La mirada elegíaca. El espacio y la melancolía en la poesía de Francisco Brines*, Valencia, Pretextos.
- GOMIS, Lorenzo (1960): “Un poeta. *Las brasas* de Francisco Brines, premio Adonais 1959”, *El Ciervo* (agosto-septiembre), año IX, 87, p. 12.
- GOMIS, Lorenzo (1967): “Miro, veo, siento y sé”, *La Vanguardia Española*, 9 de febrero, p. 50.
- GONZÁLEZ, José Manuel (2002): “Francisco Brines, poesía ética y sosegadamente vital”, en *Signos sobre la ceniza. Autores y libros en el comienzo de siglo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 331-332.
- HUELBES, Elvira (1995): “La poesía es siempre pregunta”, *El Mundo*, 10 de marzo, p. 42.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972): “La poesía de Francisco Brines (sobre *Las brasas*)” en *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, (2ª ed.) pp. 417-475.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1977): “Una poesía de la desposesión: *Ensayo de una despedida* de Francisco Brines”, *Diálogos* (México), 75, pp. 24-27.



*Bibliografía*

JIMÉNEZ, José Olivio (1986): “Una ética para vivir”, *Peña Labra*, 57, pp. 17-19.

JIMÉNEZ, José Olivio (1998b): “Realidad y misterio en *Palabras a la oscuridad* (1966) de Francisco Brines”, en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea (1960-1970)*, Madrid, Ediciones Rialp (2ª edición), pp. 82-109.

JIMÉNEZ, José Olivio (1998c): “Dos tiempos en la poesía última de Francisco Brines (Sobre *El otoño de las rosas* y *La última costa*)” en *Poetas contemporáneos de España y América. Ensayos críticos*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 134-145.

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

JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1960): “*Las brasas* de Francisco Brines”, *Cuadernos de Ágora*, 43-45, pp. 44-45.

JOVER, José Luis (1975): “La obra completa de Francisco Brines”, *Pueblo*, 2 de febrero, sin paginar.

LAMILLAR, Juan (2000): “El sueño de una luz (apuntes sobre *La última costa*)” y “El tiempo de un Dios (el tema de la infancia en la

*Bibliografía*

poesía de Francisco Brines)", en *El desorden del canto*, Sevilla, Renacimiento, pp. 111-112 y pp. 113-116.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1999): "La escritura en tensión de Francisco Brines", en *La voz en su enigma. Cinco poetas de los años sesenta*, Madrid, Editorial Pliegos, pp. 129-164.

LÓPEZ-VEGA, Martín (2001): "Elegías y silencios de Oliva: el poeta en capilla", *El Cultural de El Mundo*, 18 de abril, pp. 14-17.

LUCIO, Francisco (1967): "Palabras a la oscuridad de Francisco Brines", *Poesía Española*, 174, pp. 9-11.

LUCIO, Francisco (1972): "Dos poetas en sus libros: Francisco Brines Claudio Rodríguez" *Ínsula*, 304, pp. 4-5.

LUCIO, Francisco (1995): "Vida, Memoria y Sueño", *Quimera*, 138 (julio-agosto), pp. 63-68.

LLORENTE, María (2000): *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española 1975-1990*. Málaga, Univ. de Málaga.

MAINER, José-Carlos (1994): "Para esperar la nada", en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, pp. 86-89.

MANRIQUE, Jorge (1995): "Francisco Brines" en Pilar Celma (coord.), pp. 293-328.

*Bibliografía*

- MARTÍN, Francisco José (1997): *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*, Altea, Aitana.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (1993): “El lugar de la memoria (Una poética del desencanto en la obra de Francisco Brines)”, *Barcarola*, 42-43, pp. 179-199.
- MARZAL, Carlos (2000): “Una vida cumplida en las palabras: Francisco Brines, *Ensayo de una despedida (1960-1997)* (1998)”, *ABC Cultural*, 9 de diciembre, p. 30.
- MENA CANTERO, Francisco (1975): “Francisco Brines: *Ensayo de una despedida*”, *Cal*, 7, pp. 25-26.
- MIRÓ, Emilio (1966): “*El Santo Inocente* de Francisco Brines”, *Ínsula*, 230, pp. 8-9.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1978): “Nota de conjunto sobre la poesía de Brines”, *Hora de poesía*, 1, pp. 22-27.
- MORANTE, José Luis (2000): “Una conversación con Francisco Brines”, *Prima Litera*, 6, pp. 48-52.
- MORELLI, Gabriele (1986): “Motivo italiano en la lírica de Brines: *Muros de Arezzo*”, *Peña Labra*, 57, pp. 22-23.

*Bibliografía*

- MUDROVICH, W. Michael (1990): "Ekphrasis, Intertextuality and the Reader in Poems by Francisco Brines and Claudio Rodríguez", *Studies in Twentieth Century Literature*, 14, 2, pp. 279-300.
- MUÑOZ, Jacobo (1960): "La palabra contemplativa de Francisco Brines", *La Caña Gris*, 2, pp. 6-10.
- NANTELL, Judith (1984): "Francisco Brines, *Aún no*: Poetry as Knowledge", *Romance Quarterly*, 31 de abril, pp. 413-424.
- NANTELL, Judith (1987): "Modos de ser en *Insistencias en Luzbel* de Francisco Brines", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, 1, pp. 33-55.
- NANTELL, Judith (1988): "Writing and Reading: Dialectical Correlatives in Francisco Brines's *Insistencias en Luzbel*", en Jiménez-Fajardo, Salvador y John C. Wilcox: *After the War: essays on recent spanish poetry*, Boulder, Society of Spanish & Spanish American Studies, pp. 83-97.
- NANTELL, Judith (1989): "Retracing the Text Francisco Brines's *Poemas excluidos*", en *Studies in Twentieth Century Literature*, 13, 2, pp. 195-214.

*Bibliografía*

- NANTELL, Judith (1994): *The poetry of Francisco Brines: the Deconstructive Effects of Language*, Lewigsburg, Bucknell University Press.
- NAVARRO, Justo (1995): “Poesía como filosofía nueva”, *El País. Babelia*, 18 de marzo, p. 15.
- NÚÑEZ, Antonio (1967): “Encuentro con Francisco Brines”, *Ínsula*, 242, p. 4.
- ORTIZ, Fernando (1984): “La poesía meditativa de Francisco Brines”, *La Estafeta Literaria*, 551, p. 2.
- ORTIZ, Fernando (1987): “Francisco Brines, un clásico vivo”, *Diario 16*, 5 de junio, pp. 4-5.
- PEÑA DE LA PEÑA, Pedro (1981): “Francisco Brines: un encuentro”, *Nueva Estafeta*, 31-32 (junio-julio), pp. 34-35.
- PEÑA DE LA PEÑA, Pedro (1986): “Francisco Brines pueta a puerta”, *Peña Labra*, 57, pp. 34-35.
- PEÑA DE LA PEÑA, Pedro (1987): “La sombra del padre en Francisco Brines”, *Las Provincias*, 23 de abril, p. 28.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Francisco (1990): *Los espejos vacíos: introducción a una lectura de Francisco Brines* (Tesis doctoral),

*Bibliografía*

Diss State University of New York, Stony Brook, Ann Arbor,  
UMI.

PERRIAM, Chris (1993): "The body in the shadows: Transgressive  
Voices in the Poetry of Francisco Brines", *Journal Hispanic  
Review*, 2, pp. 369-383.

PERSIN, Margaret H. (1985): "Sexual politics: the image of Self and  
Other in Three Poems by Francisco Brines", *Perspectives on  
Comtemporary Literature*, 11, pp. 87-92.

PERSIN, Margaret H. (1986): "*Insistencias en Luzbel*, de Francisco  
Brines: Hacia los límites del lenguaje y del ser", en *Poesía como  
proceso: poesía española de los años 50 y 60* Madrid, Porrúa  
Turanzas, pp. 49-78.

PUCHOL, Vicente (1987): "Francisco Brines: poeta ético", *Las  
Provincias*, 25 de abril, p. 29.

PUJANTE, David (2004): *Belleza mojada. La escritura poética de  
Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.

RODRÍGUEZ, Emma (1999): "La poesía ayuda a vivir", *El Mundo*, 24  
de noviembre, p. 65.

*Bibliografía*

- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2002): “Entrevista con Brines”, *El País. Babelia*, 31 de agosto, p. 5.
- ROMAGUERA, Miguel (1985): *La edad de Oro: Grecia (en la poesía de Hölderlin, Leopardi, Cernuda y Brines)*, Separata Millars, Colegio universitario de Castellón, VIII.
- ROMERA CASTILLO, José (1991): “El Alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca y Francisco Brines (dos signos en una serie semiótica)”, en Corner, Karl-Hermann, Zimmermann, Günther (eds.) *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 174-186.
- SÁNCHEZ BRITO, Margarita (1971): “La poesía es uno de los reductos posibles del humanismo”, *El Eco de Canarias*, 3 de noviembre, p. 19.
- SÁNCHEZ DE MERAS, A. (1987): “Francisco Brines: *el tiempo es mi gran tema central...*”, *Papers*, abril, p. 13.
- SANZ ECHEVARRÍA, Alonso (1977): “La insistencia de Francisco Brines”, *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, III-IV, pp. 33-49.

*Bibliografía*

- SENABRE, Ricardo (1998): "Francisco Brines en su paraíso", en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca, Almar, pp. 369-380.
- SILES, Jaime (1992): "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refracción funcional", *Miscellanea Antverpiensia*, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 271-290.
- SILES, Jaime (2002): "Francisco Brines: un clásico viviente", *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 80, pp. 142-148.
- SIMÓN, César (1971): "Algunos aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines", Valencia, *Quaderns de Filologia de la Universitat de València*, pp. 63-70.
- SIMÓN, César (1987): "Ética de la estética en la poesía de Brines", *Las Provincias*, 25 de abril, pp. 29-30.
- SUÑÉN, Luis (1987): "Inteligencia y emoción", *El País*, 2 de junio, p. 31.
- TALENS, Jenaro (1971): "La poesía última de Francisco Brines", *Las Provincias*, 25 de abril, p. 43.
- VÉLEZ, Carlos (1960): "Las brasas de Francisco Brines", *Acento Cultural*, 3-4, pp. 8-9.



*Bibliografía*

- VIGUER-ESPERT, Amparo (1995): *El espacio poético mediterráneo y la poesía de Francisco Brines*. Tesis doctoral (dirigida por Dionisio Cañas), Michigan, Ann Arbor, UMI.
- VILANOVA, Manuel (1971): “Aproximación sentimental a la poesía de Francisco Brines”, *Fablas*, 20, pp. 17-20.
- VILLAR, Fidel (1987): “La mirada del tiempo: en torno a *El otoño de las rosas* de Francisco Brines”, *Ínsula*, 338, pp. 4-5.
- VILLENA, Luis Antonio de (1975): “De luz, de tiempo, de palabras, de hombres. Sobre la poesía de Francisco Brines”, *Ínsula*, 338, pp. 4-5.
- VILLENA, Luis Antonio de (1978): “Sobre *Insistencias en Luzbel* y la poesía de Francisco Brines”, *Papeles de Son Armadans*, 89, pp. 213-222.
- VILLENA, Luis Antonio de (1984): “Una charla con Francisco Brines”, *Olvidos de Granada*, 13, p. 35.
- VILLENA, Luis Antonio de (1986): “El poema, emblema de la poesía (Vivencia de un poema de Francisco Brines)”, *Peña Labra*, 57, p. 21.

*Bibliografía*

- VILLENNA, Luis Antonio de (1987): “El gran año de Francisco Brines”,  
*Ínsula*, 488-489, pp. 18-19.
- VILLENNA, Luis Antonio de (1999): “El esplendor oscuro”, *El Mundo*,  
24 de noviembre, p. 65.

*Bibliografia*

**3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA SOBRE TEORÍA  
LITERARIA Y METODOLOGÍA CRÍTICA**

*Bibliografía*

- AGUIAR E SILVA, Víctor M. (1999): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- ALBADALEJO, Tomás (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ALBOUY, P. (1976): *Mythographies*, París, Corti.
- ALTIZER, J. J. (ed.) (1962): *Truth, myth an symbol*, Prentice Hall.
- ALVAR, Manuel (1990): *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC.
- AUERBACH, E. (1950): *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- AVALLE, D'Arco S. (1974): *Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, Madrid, Cátedra.
- AZAUSTRE, Manuel / CASAS, Juan (1997): *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona.
- AZUAR, Rafael (1987): *Teorías del personaje literario*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- BACHELARD, Gaston (1958): *El aire y el fuego*, México, Fondo de Cultura Económica.

*Bibliografía*

- BACHELARD, Gaston (1997): *La poética de la ensoñación*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BALLESTERO, Manuel (1980): *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid, Taurus.
- BARNARD, M.E. (1987): *The Myth Of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham, Duke University Press.
- BARRIO, José M. (2004): “El viaje como génesis y arquetipo cultural de la Literatura Norteamericana”, en Fco. M. Mariño y M<sup>a</sup> de la O Oliva (eds.), pp. 179-208.
- BARTHES, Roland (1966): *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BASILE, B. (1986): “Il viaggio come archetipo. Note sul tema della peregrinatio in Dante”, *Lecture classensi*, 15, pp. 9-26.
- BEIGBEDER, Olivier (1970): *La simbología*, Barcelona, Oikos-Tau.
- BELTRÁN, R. (ed.) (2002): *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, PUV.
- BELAVAL, Yvon (1976): “Prólogo”, en Anne Clancier, pp. 11-29.

*Bibliografía*

- BENEDETTI, Gaetano (1971): *Segno, simbolo, linguaggio*, Turín, Boringhieri.
- BERNÁRDEZ, Enrique (1995): *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Cátedra.
- BERNÁRDEZ, Asun (2000): “La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica” en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, Fco. (eds.): *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, pp. 167-173.
- BIERWISCH, Manfred (1970): “Poetics and Linguistics” en Donald C. Freeman (ed.): *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, Holt, Reinhalt and Winston, pp. 95-115.
- BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BODINI, Vittorio (1971): *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S.A.
- BOUSOÑO, Carlos (1981): *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos (1999): *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos (6ª edición).

*Bibliografía*

- BRICUOT, Bernadette (2002): *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*, Barcelona, Paidós.
- BRUNEL, Pierre (1986): “L’*étude des mythes en Littérature comparée*”, en VV.AA.: *Sensus communis. Festschrift für Henry Remark*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, pp. 117-123.
- BRUNEL, Pierre (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Montercarlo, Le Rocher.
- BRUNEL, Pierre (1992): *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, PUF.
- BRUNEL, P. y CHEVREL, Y. (eds.) (1994): *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI.
- BURTON, S. H. (1983): *The Criticism of Poetry*, London, Longman.
- CABAÑAS, P. (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- CAMMARATA, J. M. (1983): *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- CAMPBELL, Joseph (1999): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica (7ª edición).



*Bibliografía*

- CAMPBELL, Joseph (1996): *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, Madrid, Alianza Editorial.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (2002): “Juventud de los mitos” en B. Bricout (ed), pp. 25-45.
- CARRIZO, Sofía (1997): *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- CARRIZO, Sofía (2002): “Analizar un relato de viajes. Una propuesta de abordaje desde las características del género y sus diferencias con la *literatura de viajes*”, en Rafael Beltrán (ed.), pp. 343-358.
- CASSIRER, E. (1972): *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CENCILLO, L. (1970): *Mito, semántica y realidad*, Madrid, BAC.
- CESERANI, Remo (2004): *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1999): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.
- CHIAVACCI LEONARDI, A. M. (1963): *Lettura del Paradiso dantesco*, Florencia, Sansón.

*Bibliografía*

- CIRLOT, Juan E. (1958): *Diccionario de símbolos tradicionales*, Madrid, Luis Miracle Editor.
- CLANCIER, Anne (1976): *Psicoanálisis. Literatura. Crítica*, Madrid, Cátedra.
- COHEN, Jean (1984): *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.
- CONTE, M.E. (1980): “Coerenza testuale”, *Lingua e stile*, 15, pp. 135-153.
- CORTI, María (1976): *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani.
- CORTI, Claudia (1999): “Il recupero del mitologico”, en Giovanni Ciani (ed.): *Modernismo / Modernismi dall'avanguardia storica agli anni trenta e oltre*, Milán, Principato, pp. 314-341.
- CORREA, Gustavo (1975): *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.
- CUBELLS, Fernando (1967): *El mito del eterno retorno y algunas de sus derivaciones doctrinales en la filosofía griega*, Valencia, Separata, *Anales del Seminario de Valencia*, V, II, 10.
- DAVIDSON, D. (1990): *De la verdad y de la interpretación*, Barcelona, Gedisa.

*Bibliografía*

DE LA FUENTE, José L. (2004): “El viaje a Indias: el descubrimiento de Europa (los dioses nuevos del Nuevo Mundo)”, en Fco. M. Mariño y M<sup>a</sup> de la O Oliva (eds.), pp. 123-159.

DEL PRADO, Javier (1993): *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra.

DELUMEAU, Jean (2004): *Historia del Paraíso. III ¿Qué queda del Paraíso?*, Madrid, Taurus.

DERRIDA, Jacques (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires, S. XXI.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1974): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.

DÍEZ DE VELASCO, F. (1988): *El origen del mito de Caronte. Investigación sobre la idea popular del paso al más allá en la Atenas clásica*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense.

DÍEZ DE VELASCO, F. (1995): *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso del más allá en la Grecia antigua*, Madrid, Universidad Complutense.

DIJK, Teun van (1980): *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra.

DIJK, Teun van (1980b): *Estructuras y funciones del discurso*, México, S. XXI.

*Bibliografía*

- DRESSLER, Wolfgang (1974): *Introduzione alla linguistica del testo*, Roma, Officina.
- DORFLES, Gillo (1969): *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen.
- DURAND, Gilbert (1968): *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- ECO, Umberto (1975): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.
- EHRENZWEIG, A. (1976): *Psicoanálisis de la percepción estética*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ELIADE, Mircea (1957): *Mythes, rêves et mystères*, París, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1973): *Los sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama.
- ELIADE, Mircea (1975): *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus.
- ELIADE, Mircea (1983): *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus.
- ELIADE, Mircea (1999): *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós.

*Bibliografía*

ELIADE, Mircea (2000): *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ed. Cristiandad (3ª edición).

ELIADE, Mircea (2002): *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.

ELLMAN, Mary (1968): *Thinking about Women*, Ithaca-London, Cornell University Press.

EMPSON, William (1973): *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, Penguin.

FELMAN, Shoshana (ed.) (1982): *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore-Londo, The Johns Hopkins University Press.

FERNÁNDEZ MARTORELL, C. (1994): *Estructuralismo. Lenguaje, discurso, escritura*, Barcelona, Montesinos.

FERRUCCI, Franco (1986): "El mito", en *Letteratura italiana. Le questioni*, Turín, Einaudi, vol. V, pp. 513-549.

FOKKEMA, D. W. y IBSCH, Elrud (1992): *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

FREUD, Sigmund (1995): *La interpretación de los sueños* Barcelona. Círculo de Lectores S.A. (2ª edición).

*Bibliografía*

- FRYE, Northrop (1967): "Literature and Myth" en James Thorpe (ed.):  
*Relations of Literary Study: essays on Interdisciplinary Contributions*, Modern Language Association, pp. 27-55.
- FRYE, Northrop (1986): *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Madrid, Taurus.
- FRYE, Northrop (1991): *Anatomía de la crítica*, Venezuela, Monte Ávila.
- FRYE, Northrop (1992): *La escritura profana*, Venezuela, Monte Ávila.
- GALLEGO MORELL, A. (1961): *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994): *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra (2ª edición).
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ, T. (2004): *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GUAL, C. (1979): *Prometeo; mito y tragedia*, Madrid, Peralta (Hiperión).

*Bibliografía*

- GARGANO, A. (1988): *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*  
Nápoles, Liguori.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- GERAR, María y LIENDO, E. (1974): *Semiótica psicoanalítica*. Buenos  
Aires, Nueva Visión.
- GIANANTONIO, P. (1982): "Struttura e allegoria nel Paradiso", *Letture*  
*classensi*, 11, pp. 67-80.
- GIL, Luis (1975): *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta.
- GLEIZE, J. M. (1983): *Poesie et figurations*, París, Seuil.
- GNISCI, Armando (ed.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*,  
Barcelona, Crítica.
- GOLDMANN, Lucie (1970): *Pour une sociologie du roman*, París,  
Gallimard.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.) (1994): *Las formas del mito en las*  
*literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de  
Huelva.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, B. (1938): *Los temas del "carpe diem" y*  
*la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona,  
Universidad de Barcelona.

*Bibliografía*

- GONZÁLEZ MIGUEL, A. (2004): “El género de la *Robinsonade* ejemplificado en *Der Schweizerische Robinson*”, en Fco. M. Mariño y M<sup>a</sup> de la O Oliva (eds.), pp. 169-177.
- GOODMAN, Paul (1971): *La estructura de la obra literaria*, Madrid, S. XXI.
- GREIMAS, Algirdas J. (1971): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, Algirdas J. (1973): *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua.
- GREIMAS, Algirdas J. (ed.) (1976): *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUILLOU-VARGA, S. (1986): *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d’Or espagnol*, 2 vols. París, Didier Erudition.
- HAMBURGUER, Käte (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.



*Bibliografía*

- HARO, Marta (1993): “El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media”, en Alan Deyermond y Ralph Penny (eds.): *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, 2 vols., Madrid, Castalia, II, pp. 59-72.
- HILLBRAND, Bruno (1975): “Poetischer, philosophischer und mathematischer Raum”, en Alexander Ritter (ed.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt, Wiss. Buchges, pp. 417-464.
- HOCART, A. M. (1985): *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos* Madrid, S. XXI.
- INGARDEN, Roman (1973): *The Literary Work of Art*. Northwestern, University Press, Evanston.
- JAKOBSON, Roman (1977): *Ensayos de poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, Roman (1980): *Dialogues avec K. Pomorska*, París, Flammarion.
- JESI, Furio (1972): *Letteratura e Mito*, Turín, Einaudi.
- JUNG, Carl. G. (1933): *Modern man in search of a soul*, A. Harvest Books.

*Bibliografía*

- JUNG, Carl, G. (1962): *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, Carl G. (1968): *Introduction a l'essence de la mythologie*, París, Petite Bibliothèque Payot.
- JUNG, Carl G. (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, Carl. G. (1989): *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós.
- KAPLAN, C. (1996): *Questions on Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham-London, Duke University Press.
- KAPPER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal.
- KAYSER, Wolfgang (1992): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- KIRK, G. S. (1973): *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral Editores.
- KRISTEVA, Julia (1974): *La révolution du langage poétique*, París, Editions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1976): *Ensayo de semiótica poética*, Barcelona, Planeta.

*Bibliografía*

- KÜNG, Hans (2004): *En busca de nuestras huellas*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- LA FONTAINE, J.S. (1985): *Iniciación. Drama ritual y conocimiento secreto*, Barcelona, Lerna.
- LAUSBERG, Heinrich (1975): *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- LEVIN, Samuel R. (1991): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Madrid, (6ª edición)
- LÉVI-STRAUSS, C. (1987): *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995): *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial (4ª edición).
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1975): *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1992): *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales*, Castellón, Universitat Jaume I.

*Bibliografía*

- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994): *Texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1998): “Sobre o macrotexto poético (Estructura e sentido de *El rayo que no cesa*, como *Cancionero*”, *Boletín Galego de Literatura*, Separata.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (2001): *Diccionario Metodolóxico de Análise Literaria. I A poesía (textos líricos galegos da Idade Media ós nosos días*, Vigo, Editorial Galaxia.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2003): *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Arcadia de las Letras.
- LOTMAN, Yuri (1988): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LUKÁCS, G. (1968): *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, (2ª edición).
- LUTWAK, Leonard (1984): *The Role of Place in Literature*, Syracuse, Stanford University Press.
- NEUMANN, Eckhard (1992): *Mitos del artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos.

*Bibliografía*

- NUCERA, Domenico (2002): “Los viajes y la literatura”, en Armando Gnisci (ed.), pp. 241-289.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1992): *La poesía*, Madrid, Síntesis.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, J. (2000): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARCHESE, Angelo (2004): *L'officina della poesia*, Milán, Mondadori (3ª edición).
- MARÍ, Antoni (1985): “El espíritu clásico y el retorno al Mediterráneo”, *Saber*, 2, pp. 118-123.
- MARIÑO, Francisco M. y OLIVA, María de la O (2004): *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro Buendía.
- MARTÍNEZ, José A. (1975): *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MAURON, Charles (1962): *Des métaphores obsédentes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* París, José Corti.
- MAURON, Charles (1970): *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruxelles, Éditions de L'Institut de Sociologie de L'Université Libre de Bruxelles.

*Bibliografía*

- MAY, Rollo (1992): *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós.
- MAYORAL, José A. (ed.) (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- MAYORAL, Marina (1977): *Análisis de textos*, Madrid, Gredos.
- MEHLMAN, Jeffrey (1981): “Entre el psicoanálisis y la psicocrítica”, en VV.AA.: *Psicoanálisis...* pp. 31- 66.
- MESCHONNIC, H. (1975): *Le signe et le poème*, París, Gallimard.
- METZNER, R. (1988): *Las Grandes Metáforas de la Tradición Sagrada*, Barcelona, Kairós.
- MORRIS, Charles (1974): *La significación y lo significativo*, Madrid, Comunicación.
- MORTARA GARAVELLI, Brice (1991): *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra.
- MOUNIN, G. (1969): *La communication poétique*, París, Gallimard.
- MUCHEMBLED, Robert (2000): *Historia del diablo*, Madrid, Cátedra.
- MUÑOZ CORTÉS, M. (1986): *Estudios de estilística textual*, Murcia, Universidad de Murcia.

*Bibliografía*

MURARO, L. (1991): *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.

OLCOTT, William T. (1967): *Myths of the Sun*, New York, Capricorn.

OLEZA, Joan (1976): *Sincronía y diacronía: la dialéctica del discurso poético*, Valencia, Prometeo.

ORTIZ-OSÉS, A. (1987): *Mitología cultural y memorias antropológicas*, Barcelona, Anthropos.

PAGNINI, Marcello (1980): *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio.

PAGNINI, Marcello (1982): *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra.

PARAÍSO, Isabel (1995): *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.

PAZ GAGO, J. M<sup>a</sup>. (1999): *La recepción del poema. Pragmática del texto lírico*, Kassel, Reichenberger- Universidad de Oviedo.

PEIRCE, Ch. S. (1974): *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

PEPIN, J. (1966): *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ PRIEGO, M. A. (1984): "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, 1, pp. 217-239.

*Bibliografía*

- PERIVELAS, Marcelino C. (1965): *Mito, Literatura y Realidad*, Gredos, Madrid.
- PETÖFI, János S. (1972): "On the Syntactico-semantic Organization of Text-Structures", *Poetics*, 3, pp. 56-99.
- PETÖFI, János S. (1975): *Vers une théorie partielle du texte*, Papiere zur Textlinguistik, Hamburgo, Buske.
- PFEIFFER, J. (1959): *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, México, Fondo de Cultura Económica.
- POPOVIC, Anton (1979): "Testo e metatesto (tipologia dei rapporti intertextuali como oggetto delle ricerche della scienza della letteratura)" en C. Prevignano (ed.), pp. 521-545.
- POULET, G. (1961): *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti.
- POZUELO YVANCOS, José María (1989): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PREVIGNANO, C. (ed.): *La semiótica nei paesi slavi*, Milán, Feltrinelli.
- PRIETO, Antonio (1972): *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta.
- PROPP, Vladimir (1977): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.



*Bibliografía*

- RANK, Otto (1991): *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós..
- REIS, Carlos (1981): *Fundamentos y técnicas de análisis literario*, Madrid, Gredos.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989): *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- REGALES SERNA, A. (1983): "Para una crítica de la categoría *literatura de viajes*", *Castilla*, V, pp. 63-85.
- RESINA, Joan R. (1992): *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos.
- REYES, Graciela (ed.) (1989): *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero.
- RICHARD, J. (1981): *Les récits de voyages et pèlerinages*, Brépols, Turnhout.
- RICOUR, Paul (1965): *De l'interpretation*, París, Ed. Seuil.
- RIES, J. (1994): *Los ritos de iniciación*, Bilbao, EGA.
- RISCO, Antonio (1982): *Literatura y figuración*, Gredos, Madrid.

*Bibliografía*

- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (2004): *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez. El árbol de la Memoria Editorial.
- ROLLINSON, P. (1981): *Classical theories of allegory and Christian culture*, Pittsburgh, Duquesne UP.
- ROMERA CASTILLO, José (1980): *El comentario semiótico de textos*, Madrid, SGEL.
- ROMERO TOBAR, L. (2000): “Viaje y géneros literarios”, en VV.AA.: *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 221-238.
- ROMOJARO, Rosa (1991): *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga-Thema.
- ROMOJARO, Rosa (1998): *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)* Barcelona, Anthropos.
- RUBIO CARRACEDO, J. (1976): *Lévi-Strauss. Estructuralismo y ciencias humanas*, Madrid, Istmo.
- RUBIO MARTÍN, María (1991): *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid, Júcar.

*Bibliografía*

- SALVADOR, Vicent (1984): *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*,  
Valencia, Edicions del Bullent.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1977): *Fuentes manuscritas y estudios  
críticos*, México, S. XXI.
- SCARANO, Laura (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la  
enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina editorial.
- SÉCHAN, P. (1964): *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, Eudeba.
- SEGRE, Césare (1985): *Principios de análisis del texto literario*,  
Barcelona, Crítica.
- SELDEN, Raman (1989): *Contemporary Literary Theory*, Lexington,  
The University Press of Kentucky.
- SELLIER, Philippe (1984): “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?”,  
*Littérature*, 55, pp. 112-126.
- SMITH, Hernstein B. (1968): *Poetic clouse. A study of how Poems End*,  
Chicago-London, University of Chicago Press.
- SPENGLER, Oswald (1944): *La decadencia de Occidente*, Madrid,  
Espasa-Calpe.
- SPITZER, Leo (1980): *Estilo y estructura en la literatura española*,  
Barcelona, Crítica.

*Bibliografía*

- STEWART, R. J. (1991): *Los mitos de la Creación*, Madrid, Edaf.
- STRAINER, Emil (1968): *Fondamenti della Poética*, Milan, Mursia.
- STRELKA, J. P. (ed.) (1980): *Literary Criticism an Myth*. The Pennsylvania State University Press.
- SWIGGERS, P. (1981): “La notion de *mythe littéraire*. Note epistemologique”, *Literature Review*, XXX, 4, pp. 335-341.
- SURVIRON-INWOOD, Chr. (1986): “Charon I”, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zúrich-Múnich, III, 1, pp. 210-225.
- TESTA, Enrico (1984): “Alcuni appunti per una descrizione del macrotexto poetico”, *Linguistica testuale*, Bulzoni, pp. 131-152.
- TODOROV, Tzvedan (1974): “Las categorías del relato literario”, en VV. AA.: *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, pp. 155-192.
- TODOROV, Tzvedan (1973): *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de C. J. Betancor.
- TREVI, Mario (1996): *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos.
- TROCCHI, Anna (2002): “Temas y mitos literarios” en Armando Gnisci (ed.), pp. 129-169.

*Bibliografía*

- TROUSON, R. (1965): *Un problème de littérature comparée: les études des temes. Espai de metodologia*, París, Minard.
- TURNER, J.H. (1976): *The Mith of Icarus in Spanish renaissance poetry*, London, Tamesis Books.
- TURNER, V. W. (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus.
- USPENSKIJ, B. (1973): *A Poetics of Composition*, Bloomington, Indiana University Press.
- VERNANT, Jean-Pierre (2000): *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona, Anagrama.
- VIDAL BENEYTO, J. (ed.) (1986): *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional.
- VILLEGAS, Juan (1976): *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto General" de Neruda*, Barcelona, Ariel.
- VILLEGAS, Juan (1978): *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.
- VODICKA, Felix (1964): "The History of the Echo of Literary Works", en Paul L. Garvin: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary*

*Bibliografía*

*Structure, and Style*, translated from the Czech, Washington, Georgetown University Press, pp. 71-82.

WEBER, Jean-Paul (1960): *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris, Gallimard

WEBER, Jean-Paul (1966): *Néocritique et paléocritique ou contre Picard*, Paris, J.J. Pavert.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1966): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos (2ª edición).

VIKERY, J. B. (ed.) (1966): *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, Lincoln, University of Nebraska.

WILLIAMS, Raymond (1966): *Modern Tragedy*, Stanford University Press.

VV.AA. (1981): *Psicoanálisis y crítica literaria*, Madrid, Akal.

VV. AA. (1986): *Teoría del discurso poético*, Toulouse, Université-Le Mirail- Universidad Complutense.

*Bibliografia*

**4. SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA SOBRE POESÍA  
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**



*Bibliografía*

- ALDECOA, Josefina (ed.) (1983): *Los niños de la guerra*, Anaya, Madrid.
- ALEIXANDRE, Vicente (2002): *Prosas Completas*, Madrid, Visor.
- ASÍS, M<sup>a</sup> Dolores de (ed.) (1977-1978): *Antología de poetas españoles contemporáneos*, vol. 2: 1936-1970, Madrid, Narcea.
- AYUSO, César Augusto (1995): *El realismo mágico (Un estilo poético en los años 50)*, Valencia, El Toro de Barro.
- AYUSO, José Paulino (1998): *Antología de la poesía española del siglo XX, Vol. II (1940-1980)*, Madrid, Castalia.
- BADOSA, Enrique (1958): “Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento”, *Papeles de Son Armadans*, 28-29, pp. 32-46 y pp. 135-159.
- BARRAL, Carlos (1978): *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral.
- BATLLÓ, José (ed.) (1968): *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva.
- BAYO, Emili (1994): *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, 2 Vols. , Lleida, Universitat de Lleida-Pagès Editors.

*Bibliografía*

- BELLVESER, Ricardo (1975): *Un siglo de poesía en Valencia (I)*, Valencia, Prometeo.
- BLESA, Túa (ed.): *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, 2 Vols., Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura.
- BLOOM, Harold (1998): "Elegía al canon", en Enric Sullà (ed.): *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 189-219.
- BONET, Laureano (1988): *La revista Laye. Estudio y antología*, Barcelona, Península.
- BOUSOÑO, Carlos (1990): "La poesía es comunicación", *Ínsula*, 523-524, p. 13-14.
- BOZAL, Valeriano (1976): *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón ed.
- CAMPBELL, Federico (1971): *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen.
- CANO, José Luis (1974): *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.
- CANO, José Luis (1974b): "Un libro sobre la poesía española de posguerra", *Ínsula*, 329, p. 4.

*Bibliografía*

- CANO, José Luis (ed.) (1978): *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos (4ª edición).
- CANO, José Luis (1993): “Cómo nació Adonais”, en VV.AA.: *Medio siglo...*, pp. 13-17.
- CARNERO, Guillermo (1976): *El grupo “Cántico” de Córdoba. Estudio y antología*, Madrid, Editora Nacional.
- CARNERO, Guillermo (1978): “Poesía de posguerra en lengua castellana”, *Poesía*, 2, pp. 77-89.
- CARRIÓN, Héctor (ed.) (1990): *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*, Madrid, Endymión, pp. 43-59.
- CASADO, Miguel (1991): “Seis poetas de las periferias”, *Fetasa*, 6, pp. 7-23.
- CASTELLET, Joseph. M. (ed.) (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- CASTELLET, Josep M. (ed.) (1966): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1959)*, Barcelona Seix Barral.
- CELMA, Pilar (coord.) (1995): *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito.

*Bibliografía*

- COLINAS, Antonio (1993): “Adonais: algo diferente y entrañable”, en VV.AA.: *Medio siglo...*, pp. 32-37.
- CRUZ, Sabina de la (1990): “Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero”, *Ínsula*, 523-524, pp. 17 y 19.
- DEBICKI, Andrew P. (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiado (1988): “La generación poética del 50. Treinta años después”, en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.): *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor, pp. 85-93.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (1987): *Novemas versus povema (Pautas líricas del 60)*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones.
- FALCÓ, J. L. y RUBIO, Fanny (eds.) (1981): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- FERRÁN, Jaime (ed.) (1976): *Antología parcial*, Barcelona, Plaza&Janés.
- FRIEDRICH, Hugo (1959): *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix-Barral.

*Bibliografía*

- FOX, Inman (1969): “La poesía social y la tradición simbólica”, *La Torre*, 64 (abril-junio), pp. 47-62.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1973): *Poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1986): “La renovación estética de los años sesenta”, en *El estado de las poesías*, monografía nº 3, de *Los Cuadernos del Norte*, pp. 10-22.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987): *La poesía española de 1935 a 1975. Vol. I: De la preguerra a los años oscuros (1935-1944); Vol. II: De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA HORTELANO, J. (ed.) (1978): *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (1992): “¿Poetas de los sesenta o poetas “descolgados”? (Notas para una revisión)”, *Ínsula*, 543, pp. 7-9.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (ed.) (2000): *La promoción poética de los 50*, Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe.
- GARCÍA MARTÍN, J. Luis (1980): *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar.

*Bibliografía*

GARCÍA MARTÍNA, J. Luis (1981): “Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra”, en Pilar Gómez Debate (ed.): *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Puerto Rico, Universidad de Mayagüez, pp. 195-226.

GARCÍA MARTÍN, J. Luis (1986): *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Departamento de Publicación de Badajoz.

GARCÍA MARTÍN, J. Luis (1992): “Décadas, marginación y generaciones (dos o tres obviedades sobre un falso problema)”, *Ínsula*, 543, pp. 9-11.

GARCÍA POSADA, Miguel (1982): *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*, Madrid, Akal.

GIMFERRER, Pere (2000): *Radicalidades*, Barcelona, Península (2ª edición).

GIL DE BIEDMA, Jaime (1982): *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix-Barral.

GIL DE BIEDMA, Jaime (2000): “El ejemplo de Luis Cernuda”, en Jacobo Muñoz (ed.), pp. 296-300.

GONZÁLEZ MARTÍN, J.P. (ed.) (1970): *Poesía Hispánica 1939-1969*, Barcelona, Saturno (El Bardo).

*Bibliografía*

GUILLÉN, Claudio (1989): *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe.

HERNÁNDEZ, Antonio (ed.) (1978): *La poética del 50, una promoción desheredada*, Madrid, Ediciones Zero. Reeditado en 1991, Madrid, Endimión.

JIMÉNEZ, José Olivio (1998): *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*, Sevilla, Renacimiento.

JIMÉNEZ, José Olivio (1998b): *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Rialp (2ª edición).

JIMÉNEZ, José O. y MORALES, Carlos J. (2002): *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000*, Madrid, Cátedra.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis (ed.) (1961): *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora.

KERMODE, Frank (1990): *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Península.

LANGBAUM, Robert (1996): *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.

*Bibliografía*

- LANZ, Juan José (1994): *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- LANZ, Juan José (ed.) (1997): *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe.
- LECHNER, Johannes (1975): *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, 2 Vols. Leiden, Univ. Pers Leiden.
- LÓPEZ-ANGLADA, L. (ed.) (1965): *Panorama poético español (Historia y antología 1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (2002): "Poesía española de nuestro tiempo: sistema y escritura en los poetas del 50", *Cuadernos del Lazarillo*, 22 (enero-julio), pp. 44-52.
- LUIS, Leopoldo de (ed.) (1965): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Alfaguara.
- MAINER, José Carlos (1981): "La vida cultural (1939-1980) en Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española Domingo Yndurain: Época contemporánea 1939-1980* Vol. VIII, Crítica, Barcelona, pp. 5-16.
- MANTERO, Manuel (ed.) (1966): *Poesía española contemporánea 1939-1965*, Barcelona, Plaza&Janés.



*Bibliografía*

- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1962): “La colección Colliure, poesía del compromiso”, *Ínsula*, 183, p. 4.
- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1981): “Dos grupos generacionales de posguerra” en Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española. Domingo Yndurain: Época contemporánea 1939-1980* Vol. VIII, Barcelona, Crítica, pp. 17-28.
- MARTÍN PARDO, E. (ed.) (1967): *Antología de la joven poesía española*, Madrid, El Pájaro Cascabel.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (ed.) (1971): *La nueva poesía española. Segunda promoción de posguerra (1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTINÓN, Miguel (2003): *Sobre la poesía española actual*, Tenerife, La fragua de Vulcano.
- MATEO GAMBANTE, Eduardo (1996): *El concepto de Generación Literaria*, Madrid, Síntesis.
- MEDINA, Raquel (1997): *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*, Madrid, Visor.

*Bibliografía*

- MOLINA, Antonio (ed.) (1966): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964), Poesía cotidiana*, Madrid-Barcelona, Alfaguara.
- MORALES, Rafael (1961): “Sobre *Nuevos poetas españoles*”, *La Estafeta Literaria*, 229, Apud. *García Martín* (1986, p. 22).
- MUNÁRRIZ, Jesús (coord.): *Encuentros con el 50. la voz poética de una generación*, Oviedo, Fundación M. de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo.
- MUÑOZ, Jacobo (ed.) (2000): *La caña gris. Revista de poesía y ensayo, Valencia, 1960-1962*, Edición facsimilar, Sevilla, Renacimiento.
- ORTEGA Y GASSET, José (1997): *La deshumanización del arte*, Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe.
- PALOMO, M<sup>a</sup> Pilar (1988): *La poesía en el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- PALOMO, M<sup>a</sup> Pilar (coord.) (1988b): *Poetas del 60 (experiencia y lenguaje)*, Melilla, Ministerio de Cultura.
- PALOMO, M<sup>a</sup> Pilar (1992): “Información sobre la historia de un grupo poético”, *Ínsula*, 543, pp. 1-2.

*Bibliografía*

- PAYERAS GRAU, María (1990): *La colección Colliure y los poetas del medio siglo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Anexos/ Caligrama, 1.
- PEDRAZA, Felipe y RODRÍGUEZ, M. (1997): *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación del 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PERSIN, Margaret H. (1986): *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- PERSIN, Margaret H. (1990): "Poetas del 50. Una revisión", *El Urogallo*, 49, pp. 25-73.
- PRIETO DE PAULA, Ángel (1991): *La lira de Arión (De poesía y poetas españoles del siglo XX)*, Alicante, Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- PRIETO DE PAULA, Ángel (ed.) (1995): *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Ed. Colegio de España.
- PROVENCIO, Pedro (ed.) (1996): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión.

*Bibliografía*

- QUIÑONES, Fernando (ed.) (1966): *Últimos rumbos de la poesía española*, Buenos Aires, Columba.
- RIBES, Francisco (1963): *Poesía última*, Madrid, Taurus.
- RIERA, Carme (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- SALA VALLDAURA, J. M. (1993): *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, Barcelona, Anthropos.
- SILES, Jaime (1989): “Los novísimos: la tradición de la ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 508, pp. 9-11.
- SILES, Jaime (1993): “La recepción de la poesía extranjera en la colección Adonais”, en VV.AA.: *Medio siglo...*, pp. 210-222.
- SILVER, Philip W. (1968): “Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines”, *Ínsula*, 270, pp. 1 y 14.
- SILVER, Philip W. (1996): *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia.
- TALENS, Jenaro (1985): *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Eutopías, 2ª

*Bibliografía*

- época, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica [1992].
- TALENS, Jenaro (1988): “Birds in the night (“Lecturas” de Cernuda desde la generación del 50)”, *Revista de Occidente*, 8687, pp. 156-165.
- TORTOSA, Virgilio (2002): *Conflictos y tensiones. Individualismo y literatura en el fin de siglo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- VALENTE, José Ángel (1977): “El poder de la serpiente” en José Luis Cano (ed.): *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, pp. 163-171.
- VALENTE, José Ángel (2000): “Luis Cernuda y la poesía de la meditación” en Jacobo Muñoz (ed.), pp. 213-222.
- VELA, Rubén (ed.) (1965): *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*, Buenos Aires, D. Weight.
- VERHESEN, F. (1957): “Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez”, *La Torre*, 19-20, pp. 87-118.
- VILLENA, Luis Antonio de (1977): “La luna, astro final del primer Aleixandre (algo sobre *Mundo a solas*)”, *Ínsula*, 368-369, p. 8.
- VILLENA, Luis Antonio de (1979): “1944: dos caminos para la lírica española” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, pp. 82-98.

*Bibliografía*

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1992): *Fin de siglo. Antología (el sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor.

VV.AA. (1959): *Cuadernos de Ágora*, 27-28 (enero-febrero)

VV.AA. (1993): *Medio siglo de Adonais (1943-1993)*, Madrid, Rialp.

VV.AA. (1998): *Ángel González en la Generación del 50. diálogo con los poetas de la experiencia*, Oviedo, Tribuna Ciudadana.



# APÉNDICE



*Apéndice*

## ÍNDICE DE LOS POEMAS DE LAS BRASAS (EDICIÓN DE 1997)

REFERENCIA	PRIMER VERSO	NÚMERO VERSOS	PÁG.
Poema-prólogo	“Habrá que cerrar la boca”	completo	15
<b>POEMAS DE LA VIDA VIEJA</b>			
Poema 1	“El Balcón da al jardín. Las tapias”	completo	19
Poema 2	“La sombra de la tierra va creciendo”	completo	20
Poema 3	“Está en penumbra el cuarto, lo ha...”	vv. 1-23 vv. 24-42	21 22
Poema 4	“Con los ojos abiertos alza el cuello”	vv. 1-23 vv. 24-26	23 24
Poema 5	“El visitante me abrazó de nuevo”	completo	25
Poema 6	“Junto a la mesa se ha quedado solo”	vv. 1-23 vv. 24-35	26 27
Poema 7	“Ladridos jadeantes en el césped”	vv. 1-21 vv. 22-34	28 29
Poema 8	“Le detuvo la noche”	vv. 1-22 vv. 23-33	30 31
<b>EL BARRANCO DE LOS PÁJAROS</b>			
Poema I	“Delante estaba el monte, la mañana”	completo	35

## *Apéndice*

Poema II	“Niños, subíamos gritando cantos”	completo	36
Poema III	“Pero el bosque dejó de ser misterio”	completo	37
Poema IV	“Al proseguir la marcha, siempre arriba”	completo	38
Poema V	“De nuevo el sol estalla. La pendiente”	completo	39
Poema VI	“Al otro lado de la cumbre, bajo”	completo	40
Poema VII	“El alba aquí se enciende. Y aquel...”	completo	41

## **OTRAS MISMAS VIDAS**

Poema 1	“Hay que mecer el tallo de esta hierba”	vv. 1-23	45
		vv. 24-41	46
Poema 2	“No existía la muerte; cuánto orgullo”	vv. 1-22	47
		vv. 23-43	48
Poema 3	“Esta grandiosa luz, que hay en el...”	vv. 1-22	49
		vv. 23-51	50
		vv. 52-54	51
Poema 4	“No es vano andar por el camino incierto”	completo	52

## ÍNDICE DE FIGURAS

### CAPÍTULO I

*FIGURA 1:* Formantes del macrotexto poético.....31

### CAPÍTULO III

*FIGURA 2:* Sintaxis distributiva de los lemas.....236

*FIGURA 3:* Diseño externo de *Las brasas*.....237

*FIGURA 4:* Distribución de versos.....243

*FIGURA 5:* Diseño interno de *Las brasas*.....245

*FIGURA 6:* Configuración métrico-estructural de *Las brasas*.....248

*FIGURA 7:* Indicador de interrelación entre *PVV* y *BDP*.....257

*FIGURA 8:* Estructura de *PVV*: en torno al mitema del regreso.....280

*FIGURA 9:* Estructura mítica de *BDP*.....357

*FIGURA 10:* Cuadro actorización lírica.....445

*FIGURA 11:* Relación entre la casa y el mundo exterior.....508

*FIGURA 12:* Construcción del espacio en *DBP*.....538

*FIGURA 13:* Esquema cronológico de *PVV*.....552

*FIGURA 14:* Esquema cronológico de *BDP*.....558

*FIGURA 15:* Esquema de interrelación temporal en *OMV*.....560



